

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Katedra divadelní vědy**

Michala Dolanová

# **Současné antropologické divadlo v Polsku**

**Contemporary Anthropological Theatre in Poland**

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Praha 2007

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

Michala Dolanová

## Obsah

αÚvod.....	5
α1. Pokus o vymezení pojmu divadelní antropologie.....	9
1. 1. Antropologové divadla – teoretici.....	10
1. 2. Antropologové divadla – praktici.....	12
α2. Předchůdci a inspirátoři.....	14
2. 1. Vliv Antonina Artauda.....	15
2. 2. Dva věštcové: Adam Mickiewicz a Stanisław Wyspiański.....	16
2. 3. Divadlo Reduta.....	18
α3. Jerzy Grotowski od divadla inscenace k rituálnímu umění.....	23
3. 1. Dziady.....	24
3. 2. Akropolis.....	26
3. 3. Książę Niezłomny.....	27
3. 4. Apocalypsis cum figuris.....	28
3. 5. Směrem k rituálu.....	29
α4. Włodzimierz Staniewski a Gardzienice.....	33
4. 1. Výpravy.....	39
4. 2. Spektakl Wieczorny.....	42
4. 3. Gusła.....	45
4. 4. Żywot protopopa Awwakuma.....	48
4. 5. Carmina Burana.....	51
4. 6. Metamorfozy.....	54
4. 7. Elektra.....	57
4. 8. Kosmos Gardzienic.....	59
4. 9. Akademia Praktyk Teatralnych.....	60
α5. Vesnické divadlo Węgajty.....	62
5. 1. Koledy.....	63
5. 2. Historie Vincenza.....	64
5. 3. Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi.....	65
5. 4. Opowieści kanterberyjskie.....	66
5. 5. Dvě cesty.....	66
5. 6. Kalewala.....	67
5. 7. Divadlo v plenér: Upiorny Całun a Missa Pagana.....	68

5. 8. Syncyzna.....	69
5. 9. Inna Szkoła Teatralna.....	70
▣ <b>6. Pieśń Kozła</b> .....	<b>72</b>
6. 1. Pieśń Kozła.....	72
6. 2. Kroniki. Obyczaj lamentacyjny.....	72
6. 3. Lacrimosa.....	73
6. 4. Brave Festival. Przeciw wypędzeniom z kultury.....	75
▣ <b>Závěr</b> .....	<b>77</b>
▣ <b>Summary</b> .....	<b>79</b>
▣ <b>Literatura</b> .....	<b>81</b>
▣ <b>Obrazová příloha</b> .....	<b>87</b>



## Úvod

Antropologické divadlo je v Polsku fenomén s dlouholetou tradicí, jehož počátky sahají až do doby polského romantismu a jenž je dodnes velmi silným divadelním proudem. Tato práce si klade za cíl zmapovat dosavadní činnost několika nejvýraznějších divadel v Polsku, která se dají zahrnout pod společný pojem antropologické divadlo a jež jsou důležitým jevem v kontextu nejen polského, ale i světového divadelního vývoje. U nás se o nich však psalo zatím pouze okrajově, přestože tyto tendence začínají být patrné i v Česku, například v práci divadla Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského.

Práce je rozdělena do šesti kapitol, z nichž první tři jsou jakýmsi vstupem k hlavní části týkající se divadel dodnes činných, Gardzienic, Węgajt a Pieśni Kozła. V první kapitole se pokusím vymezit pojem divadelní antropologie, zmíním nejdůležitější osobnosti, jež se zasloužily o vznik této disciplíny a které vypracovaly její teoretické podloží, okrajově se zde dotknu tří nejdůležitějších představitelů praktické větve antropologického divadla, Jerzyho Grotowského, Eugenia Barby a Petera Brooka. V kapitole druhé, pojednávající o předchůdcích a inspirátorech, se nejprve zastavím u francouzského vizionáře Antonina Artauda a jeho koncepce divadla krutosti ze 30. let 20. století, která ovlivnila celou vlnu divadla tzv. Druhé divadelní reformy. Dále se budu věnovat tradici antropologického divadla v Polsku, která měla počátek v romantismu v díle polského básníka a dramatika Adama Mickiewicze, na nějž v první polovině 20. století navazovala v díle básníka, dramatika a malíře Stanisława Wyspiańskiego z uměleckého hnutí Mladé Polsko, a po něm v tvorbě divadla Reduta divadelníků Juliusze Osterwy a Mieczysława Limanowského. Třetí kapitola se zaměří na uměleckou činnost J. Grotowského; na několik nejdůležitějších inscenací mezi lety 1957 - 1969, na proměňující se prostorové vztahy mezi herci a diváky, kteří se z původně přímých účastníků stali mlčenlivými svědky. Věnuje se několika klíčovým pojmům Grotowského divadla, jakými jsou „svatý herec“ či „úplný akt“, sleduje postupnou tendenci od tvorby inscenací k přibližování divadla a rituálu po roce 1969 a vzniku uzavřených setkání, jež mohou sdílet už jenom zasvěcení účastníci. Tato kapitola se narozdíl od následujících tří, jež se snaží postihnout kompletní

tvorbu jednotlivých divadelních souborů, věnuje pouze několika nejdůležitějším Grotowského inscenacím a dalším projektům na přechodu od divadla inscenace k rituálnímu umění; práce tohoto divadelníka je v českém prostředí poměrně známá a částečně reflektovaná, a navíc je to práce uzavřená.

Samotná hlavní část se zaměřuje na tři divadla, jež jsou podle míry reflexe v polských odborných periodikách<sup>1</sup> v současnosti nejvýraznějšími reprezentanty směru antropologického divadla v Polsku. Široký pojem antropologické divadlo je zde pojímán jako divadlo inspirované lidovými tradicemi, obřady a mýty, kulturou přírodních národů a tradičních společností, divadlo tvořící svébytnou komunitu lidí pracujících na společném uměleckém díle, jež je chápáno jako proces a ne jako produkt, divadlo zaměřující se na práci s hercem a syntetizující nejrůznější herecké techniky, propojující techniku pohybu, gesta, hlasu, divadlo experimentující se vztahy mezi diváky a herci, divadlo hledající nové prostory, divadlo rozvíjející ekologické myšlení, pracující na venkově v těsném sepětí s prostředím, jež jej obklopuje a jež se stává jeho přirozenou součástí.

Kapitola nazvaná **Włodzimierz Staniewski a Gardzienice** se věnuje osobnosti W. Staniewského, jehož vlastní koncepce divadla se formovala a vymezovala v bezprostředním kontaktu s činností Grotowského a jež je zároveň důležitým mezníkem při vzniku dalších dvou divadel, Węgajty a Pieśń Kozła, která jejich tvůrci založili po zkušenostech v Gardzienicích. V kapitole o divadle Gardzienice se budu krátce věnovat předchozím zkušenostem jejich tvůrce, vzniku Střediska divadelních praktik Gardzienice, zmíním se o divadelních souborech, které založili umělci procházející Gardzienicemi. Zaměřím se na gardzienické Výpravy do polského pohraničí a na jednotlivé inscenace a metody herecké práce souboru. Poslední podkapitola bude pojednávat o gardzienické divadelní škole, Akademii divadelních praktik. Kapitola **Vesnické divadlo Węgajty** se zaměří na historii souboru založeného Wacławem a Erdmutou Sobaszkovými a na jednotlivé inscenace, na fenomén koledování, které je důležitou součástí činnosti souboru, krátce se zmíním o Schole vesnického divadla Węgajty, jež se zabývá praktikováním gregoriánského chorálu, a o tzv. Jiné divadelní škole. Poslední kapitola

---

<sup>1</sup> Čerpala jsem převážně z divadelních periodik Dialog, Didaskalia, Konteksty a Teatr.

nazvaná **Pieśń Kozła** je věnována nejmladšímu z divadel, o kterých pojednává tato práce, založenému Grzegorzem Bralem a Annou Zubrzyckou. Vedle popisu inscenací a metody herecké práce se zde soustředím na další činnost souboru, jíž je každoroční pořádání festivalu na záchranu hynoucích tradičních kultur nazvaného Brave Festival.

V závěru se pokusím zhodnotit práci popisovaných divadel a vytyčit jejich nejdůležitější společné rysy, díky nimž se mohou zařadit pod společný pojem antropologické divadlo.

Při psaní práce jsem vycházela především z odborné literatury psané polským jazykem; citace z polských originálů jsou v mém překladu<sup>2</sup>. Co se týče jednotlivých divadel, v polském jazyce existuje dostatečné množství studií věnujících se z různých úhlů divadlu Jerzyho Grotowského; ve své práci jsem čerpala převážně ze studie *Grotowski i jego Laboratorium*<sup>3</sup> Zbygniewa Osińskiego, ze sborníku textů o inscenacích Divadla Laboratorium *Misterium zgrozy i urzeczenia*<sup>4</sup> a z Grotowského vlastních textů<sup>5</sup>. O divadle Gardzienice byly napsány dvě monografie autorů Zbygniewa Taranienka<sup>6</sup> a Tadeusze Kornaše<sup>7</sup>. Informace o souborech Węajty a Pieśń Kozła, o nichž dosud neexistuje ucelená monografie ani rozsáhlejší studie, jsem čerpala z článků a studií v odborných divadelních periodících, např. Dialog, Konteksty či Teatr, z internetového serveru [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl), který shromažďuje divadelní texty, případně z elektronických archívů jednotlivých souborů: [www.gardzienice.art.pl](http://www.gardzienice.art.pl), <http://free.art.pl/teajty>, [www.piesnockozla.art.pl](http://www.piesnockozla.art.pl). Dalšími publikacemi, jichž jsem při psaní své práce užívala a které se věnují různým aspektům antropologického divadla, jsou například *Pamięć Reduty*<sup>8</sup> a *Teatr Dionizosa*<sup>9</sup> Zbygniewa Osińskiego, *Dziady*<sup>10</sup> a *Wielki mały wóz*<sup>11</sup> Leszka Kolankiewiczze či *Polski teatr przemiany*<sup>12</sup> Dariusze Kosińskiego.

---

<sup>2</sup> Pokud už existuje český překlad, dávám přednost jemu; to se týká hlavně překladu citací J. Grotowského, jejichž autorkou je Jana Pilátová.

<sup>3</sup> Osiński, Z. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1980.

<sup>4</sup> *Misterium zgrozy i urzeczenia*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006.

<sup>5</sup> Grotowski, J. *Texty-Teatr Laboratorium I-III*. (uspořádala, přeložila a studii doplnila Jana Pilátová) Praha: Pražské kulturní středisko 1990.

<sup>6</sup> Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997.

<sup>7</sup> Kornaś, T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini 2004.

<sup>8</sup> Osiński, Z. *Pamięć Reduty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2003.

<sup>9</sup> Osiński, Z. *Teatr Dionizosa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972.

<sup>10</sup> Kolankiewicz, L. *Dziady*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1999.

Tato práce je pouze vzhledem do problematiky současného antropologického divadla v Polsku, omezeným na několik divadel, o jejichž činnosti existuje dostatečné množství materiálu, z něhož jsem při psaní práce vycházela: monografie, divadelní kritiky, dílčí studie k jednotlivým souborům, rozhovory, fotografie, případně režisérské poznámky. Divadelních souborů podobného zaměření, ovšem bez dostatečné reflexe, však existuje velké množství; k zmapování jejich činnosti by však byla potřebná práce v terénu, dlouhodobé sledování jejich aktivit. K takovýmto divadlům patří například Studio Teatralne z Varšavy, Teatr ZAR z Wrocławu či Stowarzyszenie Teatralne Chorea, jež vzniklo sloučením dvou souborů pracujících v rámci Gardzienic: Orkiestra Antyczna a Tańce Labiryntu. Vedle divadelních souborů jsou to i důležitá centra kultury, například Pogranicze v Sejnách či Muzyka Kresów v Lublině.

Děkuji doc. PhDr. Janu Hyvnarovi, CSc. za vedení diplomové práce. Za pomoc a spolupráci dále děkuji Małgorzatě Zubowicz, Ludmile Součkové, Lence Dolanové a Emílii Fajmanové.

---

<sup>11</sup> Kolankiewicz, L. *Wielki mały wóz*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2001.

<sup>12</sup> Kosiński, D. *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006.

## 1. Pokus o vymezení pojmu divadelní antropologie

Předmětem zkoumání divadelní antropologie je člověk ocitající se v divadelní situaci. Můžeme si pomoci definicí Eugenia Barby, podle nějž divadelní antropologie studuje „chování lidské bytosti, uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života“<sup>13</sup>. Divadelní antropologie tedy zkoumá pravidla lidského chování a snaží se odhalit souvislosti potřebné pro hercovu práci, přičemž důležitou roli zde hraje ona nekaždodenní situace, tedy situace divadelní. Hledá opakující se principy, které jsou společné různým hercům bez závislosti na místě a času, navzdory stylovým formám specifickým pro tu kterou tradici, a do centra staví tělo herce jako bytostný a specifický nástroj divadla.

Na počátku druhé poloviny 20. století, poté, co byli svědky obrovského selhání evropské kultury, začali mnozí divadelníci obracet svoji pozornost k jiným kulturám a to mnohé z nich přivedlo k zájmu o neevropské divadelní formy, o divadlo přírodních národů či o rituální divadlo. Inspirovali se výpravami za divadlem na ostrov Bali francouzského divadelníka a vizionáře Antonina Artauda, který jim připravil teoretické podloží už ve 30. letech 20. století ve své studii *Divadlo a jeho dvojenec*<sup>14</sup>, jež měla být přípravou k jeho vlastní divadelní praxi. Praktický výzkum však přišel až s nástupem Druhé divadelní reformy<sup>15</sup> v 50. letech 20. století, kdy řada divadelních experimentátorů začala znovu objevovat autenticitu divadla (později vznikly různé odnože, např. divadlo účasti, happening, performance, pouliční divadlo, site specific apod.). Divadlo nechtělo být pouhým nástrojem interpretace textu, ale privilegovaným prostorem, v němž by docházelo k setkání herce a diváka; hranice mezi jevištěm a hledištěm tak měly být zrušeny. Slovo přestalo na jevišti plnit hlavní úlohu prostředku sdělení významů, tuto roli převzalo hercovo tělo. Mnohé divadelní soubory se měnily ve svébytné komunity lidí, kteří proces divadelní

---

<sup>13</sup> Barba, E. - Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny 2000, s. 5.

<sup>14</sup> Artaud, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Hermann a synové 1994. Orig. *Le Théâtre et son Double*, 1938.

<sup>15</sup> Termín Kazimierze Brauna, viz: Braun, K. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav 1993.

práce rozšířili na celý svůj život; umění prostupovalo životem. Herec už neměl hrát role, ale existovat na jevišti sám za sebe; samotný tvůrce se stal uměleckým dílem<sup>16</sup>. Hlavní důraz přestal být kladen na inscenaci jako produkt divadelní práce a obrátil se k samotnému procesu vzniku divadelního díla, k různým formám setkání, k dílnám, stážím, kde přestávalo platit tradiční rozdělení na herce a diváka; všichni se stali účastníky.

### 1. 1. Antropologové divadla - teoretici

Divadelní antropologii můžeme rozdělit na dvě větve, teoretickou a praktickou. Teoretický výzkum se zabývá „analýzou nejširších společenských procesů probíhajících v intencích divadla, tedy mimo jiné na projevy teatrality v mediálních a politických dějinách, na hraní rolí v běžném životě a na tzv. liminalitu v umění, na jejichž pozadí sleduje a prostředky společenských věd pojmenovává např. nové žánry a výrazové formy v tradiční teorii či historiografii obtížně zařaditelné“<sup>17</sup>. Oblastí zkoumání jsou tedy veškeré projevy divadelnosti v lidské společnosti a tím se divadelní antropologie stává jakousi příčnou vědou. Průkopníkem v chápání divadelní antropologie jako nového badatelského odvětví se stal skotský antropolog Victor W. Turner, který působil jako profesor na katedře Antropologie a sociálního myšlení na University of Chicago. Turner zkoumal rituální chování afrického kmene Ndembu, z čehož vzešla jeho doktorská práce *Schizm and Continuity in an African Society*. Východiskem k práci se mu stalo zjištění, že tento kmen řeší své konflikty pomocí obřadu, který Turner nazval společenským dramatem. Vztahu rituálu a divadla se věnuje i v dalších publikacích, například *The Ritual Process*<sup>18</sup> z roku 1969 či *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*<sup>19</sup> z roku 1982. Roku 1986 vyšla posmrtně jeho knížka *The Anthropology of Performance*<sup>20</sup>. V oblasti divadelní antropologie se Turner snažil ukázat, jakým způsobem pronikají rytmy dramatu do života. Jelikož se život skládá z konfliktů, tak se

---

<sup>16</sup> Viz Braun, K. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav 1993, s. 32.

<sup>17</sup> Pavlovský, P. a kol. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri: Národní divadlo 2004, s. 58.

<sup>18</sup> Turner, V. W. *The Ritual Process. The Structure and Antistructure*. New York: Walter De Gruyter Inc 1969.

<sup>19</sup> Turner, V. W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications 1982.

<sup>20</sup> Turner, Victor W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications 1988.

drama dobře hodí, aby plnilo funkci metaspolečenského komentáře, tedy příběhu, který společnost vypráví sama sobě a o sobě. Divadelní metafora se tak začala uplatňovat v oblasti společenského života; divadlo je podle Turnera nástrojem, jenž slouží k regeneraci společnosti.

Dalším teoretikem v oblasti divadelní antropologie je americký divadelní režisér, teoretik divadla a antropolog Richard Schechner, jeden ze zakladatelů katedry Performance Studies na New York University, na níž působí jako profesor. Své teze enviromentálního divadla a teorie performance začal od roku 1963 ověřovat i v praxi založením experimentálního souboru Performance Group. Roku 1988 vyšla jeho zásadní studie *Performance Theory*<sup>21</sup> a roku 2002 jeho kniha *Performance Studies: An Introduction*<sup>22</sup>. Schechner chtěl vydělit performance studies jako samostatnou oblast bádání; prvky performativnosti se podle něj dají vysledovat v mnoha lidských činnostech a právě skrze performativnost se projevuje dynamický aspekt kultury. Zabýval se také otázkami divadla a rituálu, přechodem rituálu v divadlo. Vychází z rozlišení dvou druhů dramatu, ritualizovaného společenského dramatu, které přirovnává spíše k zábavě bez předem známého průběhu a s nejistým výsledkem, narozdíl od dramatu estetického s jasným scénářem a cílem. Takto odlišuje divadlo jako zábavu od rituálu s pragmatickým cílem. Oblastí zkoumání divadelní antropologie jsou tak podle něj veškeré performativní činnosti: od běžného života k divadlu, od zábavy k rituálu.

Funkcí her a hraní rolí v lidské společnosti se zabýval Roger Caillois, francouzský biolog, estetik, sociolog a antropolog. Své poznatky shrnul v knize *Hry a lidé*<sup>23</sup>. Další klíčová studie nazvaná *Zobecněná estetika*<sup>24</sup> nastiňuje Cailloisovo chápání divadelní antropologie jako příčné vědy. R. Caillos vytvářel spojení mezi vědou a uměním, aby shromáždil a uvedl do souvislostí izolované a rozdrobené poznatky jednotlivých, navzájem nepropojených a nekomunikujících oborů. Předkládá zde také myšlenku přírodní podmíněnosti lidských mýtů: zkoumáním chování hmyzu, konkrétně kudlanky nábožné, dospěl k přesvědčení, že to, co je u hmyzu chováním, se u člověka promítá do

---

<sup>21</sup> Schechner, R. *Performance Theory*. London, New York: Routledge 1988.

<sup>22</sup> Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction*. London, New York: Routledge 2002.

<sup>23</sup> Caillois, R. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998. Orig. *Les Jeux et les Hommes*, 1958.

<sup>24</sup> Caillois, R. *Zobecněná estetika*. Praha: Odeon 1968. Orig. *L'esthétique généralisée*, 1962.

jeho mytologických představ. Tak například různé odstrašující prvky, které používá hmyz k vlastní obraně, mají souvislost s úlohou nošení masek v lidské kultuře.

Patrick Pavis, profesor divadelní vědy na Université Paris VIII, se divadelní antropologii věnuje v rozsáhlém hesle svého *Divadelního slovníku*<sup>25</sup>. Také podle něj je divadlo pro antropologii výborným polem zkoumání, protože je prostředím hry, v níž člověk představuje jiného člověka: „Cílem této simulace je poukázat na chování člověka ve společnosti a analyzovat je. Divadlo a divadelní antropologie staví člověka do experimentální situace, aby tak mohly vytvářet mikrosociální a studovat vztahy mezi jedincem a společností: je snad možné představit si člověka lépe než jeho představováním, jeho „reprezentací“?“<sup>26</sup>, říká Pavis.

Podle antropologa Leszka Kolankiewiczze, profesora na Institutu polské kultury Varšavské univerzity v Polsku, vidí divadelní antropologie v kultuře společenskou paměť, která je uchovávána v dramatických strukturách. Kulturu nazírá skrze to, co je ve společenském životě „nejintenzivnější, co je centrem svátečního vření, skrze představení s jejich dramatickou akcí. Protože v nich, a teprve v nich, se vyjevuje celý člověk, tento hrdina antropologické reflexe“<sup>27</sup>.

## 1. 2. Antropologové divadla - praktici

Praktická větev divadelní antropologie studuje tělesné techniky, jejich aplikaci a reflexi v tvůrčí činnosti; hledá univerzální principy hereckého výrazu, rozpracovává techniky herecké práce. Nejvýznamněji se o rozvíjení praktického antropologického výzkumu zasloužili divadelníci Peter Brook, Jerzy Grotowski a Eugenio Barba; ve své fascinaci rituálními obřady podnikali badatelské výpravy ke „zdrojům divadla“ do Asie, Afriky i Austrálie. V 70. a 80. letech 20. století, když už měli za sebou všichni několik let divadelní praxe<sup>28</sup>, iniciovali tito umělci projekty mezinárodních středisek divadelního výzkumu organizujících řadu interdisciplinárních dílen, stáží a studijních cest do kulturně i geograficky vzdálených oblastí, které vycházely z prolínání divadelního výzkumu a

<sup>25</sup> Pavis, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003. Orig. *Dictionnaire du Théâtre*, 1996.

<sup>26</sup> Pavis, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003, s. 64.

<sup>27</sup> Kolankiewicz, L. *Wstęp: ku antropologii widowisk*. In: *Antropologia widowisk*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2005, s. 23 – 24.

<sup>28</sup> J. Grotowski založil roku 1959 v Opoli Divadlo 13-ti řad, P. Brook roku 1964 v Londýně Divadlo Krutosti a E. Barba téhož roku Odin Teatret v Oslu.



antropologie. P. Brook založil roku 1970 v Paříži Mezinárodní středisko divadelních výzkumů (CIRT – Centre International de Researches Théâtrale). J. Grotowski<sup>29</sup> zahájil roku 1978 projekt *Divadla pramenů*, na něž navazovaly projekty *Objektivní drama* a *Rituální umění*, během nichž se zaměřil na zkoumání rituálu a na hledání objektivních rituálních technik. Roku 1997, dva roky před smrtí, se stal vedoucím nově zřízené katedry divadelní antropologie na pařížské Collège de France. Roku 1990 bylo v bývalém sídle Divadla Laboratorium ve Wroclawi založeno Centrum pro studium práce Jerzyho Grotowského a pro kulturní a divadelní výzkum (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno – Kulturowych), roku 2007 přejmenované na Institut Jerzyho Grotowského (Instytut im. Jerzego Grotowskiego), který vede archív materiálů týkajících se činnosti J. Grotowského, organizuje různé divadelní dílny, přednášky a výstavy. E. Barba zřídil roku 1979 Mezinárodní školu divadelní antropologie (ISTA – International School of Theatre Anthropology). Spolu s Nicolou Savarese vydal roku 1984 klíčovou publikaci *Slovník divadelní antropologie. O skrytém umění herců*<sup>30</sup>, jež je shrnutím jeho dosavadní práce v oblasti antropologického divadla. Zkoumání principů herecké techniky je podle Barby založeno na uvědomění si, že běžné tělesné techniky, jejichž cílem je ušetřit maximum energie, jsou v divadle vystřídány technikami neběžnými, jež nerespektují navykýl pohyb těla a jsou založeny na plýtvání energií. Barba užívá termín předexpresivita, tedy stav herce ještě před tím, než začne cokoli představovat nebo vyjadřovat za předpokladu uchování energetického potenciálu hereckého výkonu.

Tito tři umělci se stali průkopníky v linii praktických antropologických výzkumů v divadle a ovlivnili mnoho divadelníků po celém světě. J. Grotowski navíc rozvinul silnou tradici antropologického divadla v Polsku, které je zde dodnes velmi výrazným divadelním proudem. Následující kapitola se věnuje určujícím vlivům, které působily na vývoj antropologické větve divadla právě na polském území.

---

<sup>29</sup> Práci Jerzyho Grotowského se věnuji podrobněji ve třetí kapitole.

<sup>30</sup> Barba, E. - Savarese, N. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny 2000. Orig. *Anatomia dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, 1984.

## 2. Předchůdci a inspirátoři

Vlna antropologického divadla v Polsku, jež se silně rozvinula v rámci celoevropského hnutí Druhé divadelní reformy, navazovala na některá východiska reformy první, tzv. Velké. Divadelní avantgarda první poloviny 20. století začala hledat nové prostory pro divadlo, její tvůrci se odvraceli od divadla slova a hledali jiné prostředky výrazu pomocí pohybu, gesta. Do popředí se dostalo hercovo tělo, důraz začal být kladen na tělesná cvičení. Soustředili se na vztahy herců a diváků během představení, bariéra v podobě divadelní rampy byla stržena; k přímému zapojení diváků do průběhu představení došlo ovšem až později. Někteří divadelníci se začali inspirovat rituálem, nejruznějšími paradivadelními obřady či přírodním divadlem. Zaměřili se hlavně na vztahy mezi účastníky rituálu, kdy se určitá skupina lidí bez vnitřního rozdělení na aktivní a pasivní členy podílela na kolektivní ceremonii, jež měla pro všechny stejně veliký význam. Nedělil je prostor ani čas, nebylo tu místo vyhrazené pouze pro obřad; speciální prostor vznikal teprve skrze akci. Všechny představované události a osoby měly v obřadu okamžitý a bezprostřední význam, odehrávaly se tady a teď. Jeho prvky nebyly určeny formou zkoušek, ale přirozeně přebírány ve formě zvyků, scénář byl ustálený a všem dobře známý. Praktické činnosti byly v obřadu formalizovány, získávaly symbolický charakter. Divadlo mělo přiblížením se rituálu načerpat jeho autenticitu díky těsnému sejetí se životem. Vyjadřovalo tak „touhu a stesk po těch už pozapomenutých oblastech lidské zkušenosti, v nichž lze očekávat setkání s tajemstvím“<sup>31</sup>. Jeho tvůrci se toužili navrátit k výchozímu bodu divadla na přechodu od rituálu a učinit z něj setkání, událost, jež by byla schopna intenzívně působit na lidi, kteří se jí účastní; někdy se přímo snažili proměnit divadlo v rituál, vyjít mimo divadlo inscenace.

V antropologickém pojetí je divadlo vnímáno především jako sociologický jev, protože už svou podstatou je něčím, co se děje mezi lidmi a co bez lidí nemůže existovat. Jelikož v centru stojí sociologická situace, vztahy mezi lidmi,

---

<sup>31</sup> Sławińska, I. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 2002, s. 121.

mezi herci a diváky, tak se ono divadlo vzájemnosti<sup>32</sup> soustřeďuje hlavně na proces tvorby inscenace. Ta už není cílem sama o sobě, tím jsou setkání, zkoušky, výpravy do terénu, work in progress.

V této kapitole se chci věnovat několika klíčovým osobnostem, které nejvýrazněji ovlivnily proud antropologického divadla v Polsku. Antonin Artaud, jehož vize divadla krutosti se během jeho života nedočkaly realizace, silně zasáhl celou vlnu druhé divadelní reformy nejen v Polsku, ale po celém světě; polskou větev antropologického divadla formovalo zásadně několik osobností: už z období romantismu básník a dramatik Adam Mickiewicz, na kterého ve své koncepci monumentálního divadla navazoval básník, malíř a dramatik Stanisław Wyspiański z hnutí Mladé Polsko, a divadelníci polské avantgardy Juliusz Osterwa a Mieczysław Limanowski, tvůrci divadla Reduta.

## 2. 1. Vliv Antonina Artauda

Antonin Artaud už ve svém manifestu *Divadla krutosti*<sup>33</sup> formuloval některé zásady budoucího divadla, které tvůrci antropologického divadla později naplňovali; do centra akce byl postaven herec, oddělený prostor jeviště a hlediště nahradil prostor jednotný, společný hercům i divákům, mezi nimiž byla nastolena bezprostřední komunikace. Artaud inspiroval tvůrce k výpravám za přírodním, rituálním divadlem; vyzýval k návratu ke kořenům, ke stvoření divadla bezprostřední zkušenosti. Fascinován divadlem z Bali, dával ho za příklad jako ryzí divadlo užívající rituální gesta, která jsou podřízena přesnému hudebnímu řádu, jako divadlo podobající se zesvětštělému rituálu. Volal po odizolování kultury, která byla vyvýšena a nesmyslně zbožštěna, čímž ztratila pouto spojující ji se životem. Svět, ve kterém žil, mu připadal jako falešná náhražka života skutečného. Říkal, že „je správné, že se čas od času přivalí velké pohromy a přimějí nás vrátit se k přírodě, to jest – znovu objevit život. Starý totemismus zvířat, kamenů, předmětů zasažených bleskem, oděvů prosycených zvěřinou, jedním slovem: všechno, čím je možno se zmocňovat sil přírody, řídit je a ovládat – to všechno je pro nás něčím mrtvým, z čehož

---

<sup>32</sup> Termín K. Brauna, který chápe divadlo vzájemnosti jako dlouhodobý sociální proces kolektivní práce, společného hledání, vzájemného poskytování informací i spolubytí, proces společné tvorby. Viz: Braun, K. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav 1993, s. 77 – 99.

<sup>33</sup> Součást Artaudovy knihy *Divadlo a jeho dvojeneč*.

nanejvýš čerpáme umělecký a statický požitek, potěšení labužníka, ale ne to, co bychom mohli získat z herce. Neboť totemismus je herec, protože je to pohyb a byl stvořen pro herce; každá pravdivá kultura se opírá o prvotní barbarské prostředky totemismu, jehož divokému – to jest: naprosto spontánnímu – životu chci vzdát poctu.“<sup>34</sup>

Divadlo bylo pro Artauda jediným místem, kde se lze setkat s autentickým životem. K tomu je ale potřeba jeho obroda, protože současné divadlo je životu, stejně jako celá kultura, na hony vzdálené. Divadlo se odtrhlo od života a tím se stalo umělým. „Divadlo je však magie skutečného“, říká Artaud, „je to vyústění překypující životní plnosti, která se nevejde do běžné denní existence a která rozmetává rámce viditelné a navyklé reality. Hra, chcete-li, ale hra nejvyššího řádu, do níž je vsazována částka toho, čemu se říká Žít.“<sup>35</sup>

Artaud chtěl nahradit mluvenou řeč divadla jiným jazykem divadlu vlastním, jehož materiálem by bylo gesto. Chtěl odstranit jeviště a hlediště a nahradit je jednotným místem, aby se obnovila komunikace mezi hercem a divákem; divák měl být obklopen divadelní akcí, měl jí být prostoupen. Herce postavil do centra divadla a nazval ho atletem srdce: tak jako atlet sbírá všechnu sílu k rozběhu, tak herec sbírá sílu k výkonu. Tato síla je ale směřována dovnitř, do nitra. Artaud podrobně rozpracoval otázku dechu, kterou považoval v hercově práci za nejdůležitější; tvrdil, že každé emoci odpovídá příslušný způsob dýchání. Pozornost soustředil taky na funkci páteře a „body lokalizace“; každá činnost, každý pohyb má centrum v určitém místě páteře, v němž se soustředí síla a rovnováha. Artaudův teoreticky podrobně rozpracovaný systém hereckých cvičení se stal vodítkem pro mnohé divadelníky, kteří na jeho základě vytvářeli systémy vlastní.

## **2. 2. Dva věštcové: Adam Mickiewicz a Stanisław Wyspiański**

V Polsku měl na hnutí antropologického divadla významný vliv romantismus, především v postavě básníka a dramatika, jednoho z polských „věštců“ Adama Mickiewicze; jeho drama *Dziady*, které se inspirovalo litevskými lidovými rituály a lidovou, „nízkou“ kulturu povýšilo na úroveň kultury „vysoké“, se stalo na

---

<sup>34</sup> Artaud, A. *Divadlo a kultura*. In: *Divadlo Antonina Artauda II. díl Texty*. Praha: Divadelní edice KDP, Kulturní dům hl. m. Prahy 1988, nečíslováno.

<sup>35</sup> Tamtéž.

polských jevištích fenoménem a výzvou pro mnoho polských divadelníků. Mickiewicz odkryl hodnoty slovanské lidové kultury a uznal ji za zřídlo, které by mohlo obrodit kulturní identitu jeho země. Ve svých snahách stvořit slovanské arcidrama odkazoval k lidovým moudrům, pronášeným během obřadu na počest mrtvých. „Podle záměru básníka měly být *Dziady* velkým, kosmickým slovanským dramatem, spojujícím v jednotu věci nebe, země a pekla. V praxi se staly pro několik pokolení Poláků něčím jako Bible.“<sup>36</sup> V *Dziadech* se stýkají dva světy, svět živých a svět mrtvých, které spolu navzájem komunikují a vzájemně se prostupují; podle Mickiewicze byl tento lidový svátek důkazem víry v bezprostřední vliv neviditelného světa. Mickiewicz chtěl vytvořit nové drama, které by bylo schopné proniknout mimosmyslovou skutečností, chtěl stvořit veliké poetické dílo odkrývající neviditelné vztahy mezi oblastí lidových pověr a tajemným světem duchů, přeměnit obřad v divadlo. Samo umění bylo podle něj jistým druhem vyvolávání duší zemřelých, ztělesňováním duchů, tedy věcí tajemnou a svatou, která se jako zvláštní obřad odehrává teď a tady před zraky diváků - svědků. Tento akt, jehož osou je duchovní přeměna herce, pak měl mít prostřednictvím diváků reálný vliv na skutečnost. Herec, který je ve stavu probuzeného ducha, který dosáhl specifické duchovní kvality, je prosycen tónem; tento tón se objevuje v hlase, v každém slovu, pohledu, pohybu; je to duchovní síla, hudebnost, kterou ze sebe herec vydobývá. Mickiewicz věřil, že „díky práci s metodami na hranici divadla a liturgie je možná nejenom vnitřní, ale úplná proměna, jejímž plodem nebude nic jiného, než svaté představení sjednocující vidění, objevení a čin, které je obdařené silou přeměnit svět“<sup>37</sup>. Religiózní umění bylo podle Mickiewicze jediným pravdivým uměním, protože díky kontaktu s dílem se člověk může navrátit k jeho božskému zřídlo; umění je jediným poutem spojujícím lidstvo s neviditelným světem, se světem duchů. Člověk by se měl pouštět do umění teprve tehdy, když pocítí skutečnou inspiraci; podle tohoto přikázání se přirozeně řídí umění lidové, jež vzniká z hluboké potřeby.

Směrem mystického dramatu, který vytyčil Adam Mickiewicz, se na počátku 20. století vydal Stanisław Wyspiański, básník, malíř a dramatik hnutí Mladé

---

<sup>36</sup> Osiński, Z. *Krótki opis (nie zapis) spektaklu*. Dialog, 1983, č. 2, s. 129 – 130.

<sup>37</sup> Kornaś, T. *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego 2007, s. 88.

Polsko<sup>38</sup>. Po premiéře své divadelní hry *Veselka (Wesele)* roku 1901 v Krakově byl uznán za věstce polského divadla; sám se také považoval za pokračovatele romantické tradice. Ve *Veselce*, inspirované skutečnou událostí, svatbou Wyspiańskiego přítele, promlouvají historické, mytologické i fantastické postavy, jakési zhmotnělé myšlenky postav živých, ke svatebním hostům a vedou s nimi dialog o možném vysvobození polského národa. Zvláštní roli zde hraje hudba, která se jako červená nit táhne celým dramatem, rozvíjí situace. Vedle hudby tu mají své místo i tanec, zpěv a lidové obřady, které se v celé své živelnosti srážejí s kulturou městské inteligence<sup>39</sup>. Wyspiańskiego divadlo bylo po premiéře *Veselky* označeno za svatyni, v níž se po vzoru mystéria stýká svět živých a mrtvých a kde se jako v proroctví vyjevuje budoucnost polského národa. Vedle psaní a inscenování divadelních her, které promlouvaly k národu bez státu a prorokovaly jeho budoucnost, se Wyspiański zasloužil o rozvoj polského divadla ještě jinak, když roku 1901 jako první inscenoval v krakovském Městském divadle Mickiewiczovy *Dziady*, jež byly do té doby považovány za nehratelné. Wyspiański tak započal silnou polskou „dziadovskou“ tradici<sup>40</sup>.

Mickiewicz a Wyspiański ovlivnili další generace divadelníků; v jejich stopách se vydali J. Osterwa a M. Limanowski v divadle Reduta a po nich J. Grotowski a W. Staniewski. Pro mnoho umělců se *Dziady* a slovanská mytologie staly východiskem ke zkoumání dalších evropských i mimoevropských mytologií.

## 2. 3. Divadlo Reduta

J. Osterwa byl v době zakládání divadla Reduta již ceněným hercem, M. Limanowski známým geologem s vášní pro divadlo. Redutu založili společně roku 1919 ve Varšavě a od začátku kladli velký důraz na kolektivní charakter práce; jednotliví členové byli vnímáni jako součást jakési divadelní rodiny. Roku

---

<sup>38</sup> Mladé Polsko (Młoda Polska) bylo hnutím polské moderny v období let 1890 – 1918, kdy se utvářely nové umělecké směry: modernismus, dekadence, symbolismus či expresionismus.

<sup>39</sup> Mezi mnoha umělci Mladého Polska panovala móda ženit se s dívkami ze selského rodu, a právě jedna takováto svatba se stala předlohou *Veselky*; tímto gestem se umělci chtěli přiblížit polskému venkovu, který pro ně byl velkou uměleckou inspirací. Často docházelo k silné idealizaci polské vsi, která se v mysli umělců stala jakousi zaslíbenou zemí, studnicí lidové moudrosti.

<sup>40</sup> Mickiewiczovy *Dziady* inscenovali například Leon Schiller (Lvov 1932, Varšava 1934), Jerzy Grotowski (Opole 1961), Kazimierz Dejmek (Varšava 1967), Konrad Swinarski (Krakov 1973) či Jerzy Grzegorzewski (Varšava 1987, Krakov 1995).

1921 byl zřízen Kroužek Adeptů (Koło Adeptów), později rozšířen v Institut Reduty, v němž se školili budoucí herci; Osterwa tvrdil, že aby mohl být vytvořen národní styl polského divadla, musí být vychován nový herec. Do Institutu přicházeli většinou mladí lidé, kteří předtím neprošli žádnou divadelní přípravou; kritériem výběru budoucích „redutovců“ nebyl tolik herecký talent jako jejich osobnost.

Roku 1924 soubor podnikl ve speciálních vagónech s nápisem „Reduta“ první velkou Výpravu do pohraničních oblastí jihovýchodního Polska a často tak přivážel divadlo do míst, kde do té doby nikdy nebylo. Se svými pěti inscenacemi navštívil celkem 34 měst a organizování zájezdních představení se od té doby stalo tradicí (viz obr. 1).

V roce 1925 se Reduta přestěhovala do Vilnius<sup>41</sup>, do Divadla na Pohulance, a tak začala její druhá etapa. Svoji činnost zahájilo také Zájezdní divadlo Reduty (Teatr Objazdowy Reduty). K nejdůležitějším Osterwovým režii tohoto období patří *Vysvobození* (*Wyzwolenie*, 1925, viz obr. 2) a *Veselka* (*Wesele*, 1926, viz obr. 3) S. Wyspiańskiego, *Utekla mi křepelíčka* (*Uciekła mi przepióreczka*, 1925) S. Żeromského či *Vytrvalý princ* (*Książę Niezłomny*, 1926) Calderona/Słowackého; Osterwa kladl velký důraz na uvádění polských her, které v repertoáru Reduty výrazně převládaly. Činnost divadla ve Vilniusu skončila roku 1929, činnost Institutu a Zájezdního divadla o dva roky později; roku 1931 se divadlo přemístilo zpátky do Varšavy a tak začala jeho třetí etapa pod názvem Institut Reduty. V ní se už soubor nesoustředil pouze na přípravu nových inscenací, ale značně rozšířil svoji činnost. Začaly se zde organizovat přednášky, konala se zájezdní představení, roku 1934 bylo při Redutě zřízeno Školní divadlo (Teatr Szkolny), první polské divadlo pro děti a mládež, o dva roky později vzniklo Rozhlasové studium Institutu Reduty (Studium Radiowe Instytutu Reduty), zřízena byla škola pro redutovce Okop, vydáván vlastní časopis *Wiadomości Redutowe*. Provoz divadla však přerušila válka; po jejím skončení se Reduta přesunula do Krakova, svoji činnost ale už nikdy pořádně neobnovila. Po smrti Osterwy roku 1947 a Limanowského o rok později zanikla úplně.

---

<sup>41</sup> Vilnius, polsky Wilno, byl v té době součástí polského území.

Reduta měla jako první polské divadlo laboratorní charakter; ke svým výsledkům nedocházela pouze cestou technických cvičení, ale i díky atmosféře vnitřního uskupení a společné umělecké kontemplace. Důležitý byl vzájemný kontakt, herci se učili navzájem na sebe reagovat. Jejich práce se neomezovala pouze na uměleckou složku; byla mezi ně spravedlivým dílem rozdělena i práce organizačního a technického rázu, a díky tomu vznikala inscenace jako organické sepětí všech prvků, které do ní vstupovaly. Reduta byla často přirovnávána k mnišskému řádu, protože herci byli vystavováni velmi vysokým etickým požadavkům ne pouze ve scénické práci, jíž museli být plně oddáni, ale i v každodenním životě. Život v pravdě, usilování o morální růst bylo nejvyšší metou; čím lepším byl podle Osterwy herec člověkem, tím lepším byl hercem. Charakter kláštera doplňovaly i speciální hábity, které herci nosili během cvičení a jež se staly jedním ze znaků identifikace se souborem.

Na prvním místě byl v Redutě vždy herec, od něj začínala práce na inscenaci. Jednou ze zásad bylo nehrát pro diváka, ale být v jeho přítomnosti, přičemž divák byl vnímán jako svědek; divadlo, v němž je divák svědkem aktu oběti vykonávaného hercem, mělo být v koncepci Reduty aktem kolektivního prožitku, jakýmsi druhem mystéria, které má odhalovat tajemství lidské duše. Herec měl být na scéně pravdivý, což znamenalo sžít se se svojí rolí, zprostředkovávat text, jako kdyby to byla jeho vlastní slova. Práce na roli začínala podrobnou analýzou inscenovaného textu, kterou s herci ještě před začátkem zkoušek prováděl Limanowski. Inscenace podle něho měla vždy zrcadlit ducha autora, měla zpřítomnit žár, který dramatik pociťoval v okamžiku tvorby. Psychické tělo role poté budoval herec, scénické výtvarník. Limanowski během zkoušek zdůrazňoval potřebu vytvoření kolektivního režiséra, kterým se měl stát celý soubor. Pro každého herce bylo povinností dokonale se naučit text (náповěda byla zrušena), hodinu před začátkem představení nebylo dovoleno mluvit, aby se herci mohli soustředit na roli. Poslední fází zkoušek byla veřejná ukázka práce před diváky, přičemž po skončení představení se herci nechodili klanět tleskajícímu publiku; premiérou však práce na inscenaci nekončila, naopak byla chápána jako neustálý proces.

Během Výprav po polských městech, které se odbyvaly v letech 1924 – 1939, využíval soubor pro svá představení nejrůznější prostory. Herci nehráli pouze v divadelním sále, který mnohá malá městečka nemohla ani poskytnout,



ale objevovali pro divadlo různá nová místa, vystupovali například ve školách, hospodách, v nádražních čekárnách, často pod širým nebem. Reduta zároveň vytvořila i několik plenérových inscenací, z nichž nejdůležitějšími byly dvě, náboženské mystérium *Příběh o nejsvatější muce a slavném zmrtvýchvstání Pána* (*Historia o Męce Najświętszej i Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*)<sup>42</sup> z roku 1924, které vždy využívalo jako přirozenou kulisu kostel či nějakou historickou budovu, a *Vytrvalý princ* z roku 1926 s Osterwou v hlavní roli, který se hrál na nádvoří univerzit či zámků, na náměstích, před kostely nebo v parcích (viz obr. 4).

Divadlo mělo být v koncepci Reduty vždy svázané s konkrétním místem a časem, s lidmi, kteří jej tvoří; základní podmínkou byla autenticita. Například *Vytrvalý princ* byl hrán v plenéru, pouze na pohyblivém pódiu ve tvaru obrovských varhan (viz obr. 5), které se stalo „oltářem pro oběť vykonávanou před zraky publika“<sup>43</sup>, a každé jednotlivé představení se vždy přizpůsobovalo místním podmínkám, spoluhrálo s duchem konkrétního místa, přičemž kulisou byla nějaká konkrétní historická architektura. Začínalo se za setmění a hrálo se při svitu loučí; v inscenaci bylo využito masových scén, několik set statistiků, koňská jízda, orchestr.

Podle Limanowského mělo divadlo vyrůstat z ducha hudby; vzorem pro divadelní práci byly hudební harmonie a celý divadelní soubor měl být součástí hudby sfér, prostupující každou částičku přírody. Ve své studii *Polský rok a kolektivní duše*<sup>44</sup> rozvinul Limanowski myšlenku zachování polského obřadního roku, mluvil zde o kolektivní duši národa. Poukázal též na neobyčejnou divadelnost Mickiewiczových *Dziadů*, které byly dlouhou dobu považovány pouze za knižní drama. Limanowski jejich realizaci promýšlel celý život a i jeho první divadelní text z roku 1901 byl věnován vůbec prvnímu uvedení *Dziadů* na scénu, Wyspiańskiego inscenaci v Krakově<sup>45</sup>.

Reduta nastartovala proces proměny herecké práce. Nevnímal ji jako zaměstnání, herec se stal člověkem žijícím pro divadlo, obětujícím se umění. Důležitým se stalo ne to, jak na jevišti hrát, ale jak žít. S tím souviselo i

---

<sup>42</sup> Zkráceně nazývané také *Velikonoce* (*Wielkanoc*) nebo *Pašije* (*Pasja*).

<sup>43</sup> Osiński, Z. *Teatr Dionizosa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, s. 224.

<sup>44</sup> Limanowski, M. *Rok polski i dusza zbiorowa*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 85 – 89.

<sup>45</sup> Viz Limanowski, M. „*Dziady*“ w Krakowie. In: „*Dziady*“ od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego. Kraków: Księgarnia Akademicka 1999, s. 49 – 52.

vytvoření společenství, komunity lidí - herců s podobným názorem na umění i na život. Svoji činnost chápali jako službu Umění, hraní role jako proces sebeobětování na jevišti před zraky svědků - diváků. Limanowského myšlenky o polském obřadním roku, o kolektivní duši národa, o propojování nebe a země na jevišti, silně ovlivnily další generace divadelníků, jejichž umělecká činnost se ubírala směrem antropologie či etnologie; bezprostředně se k němu odvolávali Jerzy Grotowski ve svém *Divadle zřídle*, Włodzimierz Staniewski při utváření koncepce gardzienických Výprav, svojí činností na ně navazuje i divadlo Węgajty.

### 3. Jerzy Grotowski od divadla inscenace k rituálnímu umění

Klíčovou osobností antropologického divadla v Polsku byl bezpochyby Jerzy Grotowski a jeho Divadlo Laboratorium. Grotowského divadelní činnost se zřetelně dělí na čtyři etapy: první je *Divadlo inscenace* v letech 1957-69, druhou *Divadlo účasti*, kam spadají termíny „Paradivadlo“ či „Aktivní kultura“ v letech 1969-78, třetí *Divadlo zřídels* mezi lety 1976-1982 a čtvrtou *Rituální umění*, jež zahrnuje práci v italské Pontedere<sup>46</sup>. Už od založení Divadla 13-ti řad v Opoli roku 1959, které o tři roky později přijalo doplněk názvu Laboratorium<sup>47</sup>, aby zdůraznilo charakter divadla experimentujícího, se Grotowski soustředil na vzájemný vztah mezi jevištěm a hledištěm. Chtěl divadlo očistit od všech postradatelných prvků; nezbytným se ukázal být pouze prázdný sál, v němž se s každou novou inscenací vytvářely jiné prostorové vztahy mezi herci a diváky. Grotowskému šlo o to nalézt pro každý typ inscenace specifický vztah diváka a herce, vytvořit laboratorně čistou situaci. Říkal, že to, co je divadelní a ve svojí divadelnosti magické, je schopnost herce přecházet před očima diváků z typu do typu, z charakteru do charakteru, vytvářet masku tváře jen pomocí stažení svalů. Sám text pak nenáleží do domény divadla, vchází do něj teprve skrze to, co s ním učiní herec. Diváci, jednou účastníci obřadu, jindy obyvatelé blázince, byli zpočátku různě atakováni a provokováni hereckou akcí, až jim Grotowski v poslední fázi období *Divadla inscenace* přisoudil roli svědků; ti však neměli být pouze pasivními pozorovateli, ale těmi, co sledují vše z povzdálí a viděné věci zachovávají v paměti. Pokud chceme být pravdiví a neklamat, říká Grotowski, nutně se staneme krutými. A pokud chceme tuto krutost zprostředkovat divákovi, musíme ho vyčlenit z divadelní akce, oddělit svět herce od světa diváka.

Grotowski čerpal ze Stanislavského fyzických cvičení, z Mejercholdovy biomechaniky, inspiroval se divadlem Východu; indickým kathakali, japonským nó i čínskou operou. Důležitou inspirací byla činnost Osterwovy Reduty jako

---

<sup>46</sup> Viz Osiński, Z. *Grotowski Blazes the Trails From Objective Drama to Art as vehicle*. In: *The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge 1997, s. 385.

<sup>47</sup> Začalo se nazývat Divadlo Laboratorium 13-ti řad; poté, co se na konci roku 1964 přestěhovalo do Wrocławu, zněl celý jeho název Institut výzkumů herecké metody-Divadlo Laboratorium 13-ti řad (Instytut Badań Metody Aktorskiej-Teatr Laboratorium 13 Rzędów); 13 Řad v názvu později roku 1966 odpadlo.

prvního polského divadla – laboratoře. Grotowski převzal tento princip laboratorní práce i ve svém divadle; říkal, že by byl hrdý, kdyby Divadlo Laboratorium bylo vnímáno jako pokračování Reduty. Proto také přijal její znak za znak Laboratoria<sup>48</sup>.

Během své divadelní činnosti se Grotowski snažil přibližovat divadlo rituálu, proto postupně upouštěl od tvorby inscenací a začal organizovat setkání s prvky performativnosti. Ve své studii *Divadlo a rituál*<sup>49</sup> vysvětluje klíčové pojmy své koncepce divadla skrze jeho vztah s rituálem. Divadlo vzniklo díky tomu, že přestalo být rituálem; Grotowského divadlo analogicky opustilo ideu rituálního divadla uskutečňovaného prostřednictvím víry, a tak vzkřísilo rituál divadelní; nikoliv náboženský, ale lidský, jenž je uskutečňován prostřednictvím tvůrčího aktu, aktu sebeobětování.

### 3. 1. Dziady

Grotowski byl fascinován polským romantismem, což ovlivnilo i jeho divadelní činnost; roku 1961 inscenoval Mickiewiczovy *Dziady*, vrcholné dílo polského romantismu. Čím pro něj byl romantismus? Bylo to „umění neobyčejně hmatatelné, bezprostřední, a zároveň mělo zvláštní metafyzický rozlet: chtělo přesáhnout každodenní situace, aby mohlo odhalit širší existenciální perspektivu lidského bytí, to, čemu by se dalo říci hledání osudu. V této dramatice není deklamativnost, rétorický patos, v jazyce je to velmi syrové; přestože se tento jazyk vztahuje k polskému baroku, které má v sobě jistou ozdobnost, zůstává zde velká přísnost v postoji k lidské bytosti.“<sup>50</sup> Podle Ludwika Flaszena<sup>51</sup>, Grotowského dvorního dramaturga, ukazují *Dziady* názorně zrod divadla z obřadu, v němž se osudy jedince rozehrávají tváří v tvář společnosti, která se jich aktivně účastní. Romantické divadlo není nějakým svěcením obřadu, který by nás utvrzoval v ustálené pravdě, ale naopak výzvou, jež nás vytrhuje z představ o poznatelnosti světa. Je to ostrá hra plná protikladů a disonancí, iniciace skrze otřes. Divadlo je podle Flaszena odsouzené k magii,

---

<sup>48</sup> Písmeno R uprostřed znaku pouze zaměnil za písmeno L.

<sup>49</sup> Grotowski přednesl svoji studii *Teatr a rytuał* na konferenci v pařížském středisku PAN roku 1968. Polsky vyšla poprvé v časopise Dialog, 1969, č. 8, s. 64 – 74.

<sup>50</sup> Grotowski, J. *Divadlo a rituál*. In: Grotowski, J. *Texty – Teatr Laboratorium II*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 91.

<sup>51</sup> Ludwik Flaszen byl literární kritik a esejista, spoluzakladatel a dramaturg Divadla Laboratorium. Práci v Laboratoriu se věnuje ve své studii *Teatr skazany na magię*. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo literackie 1983.

je rozpoutáním démonů. Pokud tomu tak není, pokud se divadlo nespájí se sférou magie, je to divadlo mrtvé.

Grotowski říkal, že *Dziady* ho fascinovaly jako divadlo kouzel, obřadní drama. Proto v inscenaci aranžoval kolektiv, jenž nebyl výrazně rozdělen na herce a diváky, ale na účastníky prvního a druhého plánu; byl to kolektiv podřízený disciplíně obřadovosti, jenž se stal účastníkem ceremoniálu.

Rozdělení na jeviště a hlediště bylo zrušeno a nahrazeno jednolitým divadelním prostorem (viz obr. 6). Židle pro diváky byly rozmístěny na různých stupních a otočeny do různých stran, aby se diváci navzájem zaskakovali svojí přítomností. Herci se pohybovali v prostoru mezi diváky nebo na třech vyvýšených praktikáblech v kostýmech, jež byly různě poskládány z běžného oblečení a věcí denní potřeby, ale jež měly „hrát“ kostýmy vysokého stylu. Tak například Gustav měl přes sebe přehoz, který měl být honosným pláštěm romantického hrdiny, Kněz byl oblečen do prošívané pokrývky místo sutany. V ruku herci drželi obyčejné hrnce se svíčkami (viz obr. 7). Jak napsal L. Flaszen, měla to být „převlékaná ve velké divadlo s užitím domácích předmětů“<sup>52</sup>, druh improvizované dětské zábavy, protože právě dětství je klíčem k magii: „Děti se baví, převlékají za duchy a různé postavy, sehrávají různé podivné příběhy. Ale přeludová skutečnost zábavy přerůstá chvílemi úmysly jejích účastníků. Ze hry se stane realita. A smích se mění v hrůzu.“<sup>53</sup>

Důležitým prvkem zde byl chór, z něhož se jednotlivé postavy teprve vydělovaly a po svém výstupu jím byly opět pohlceny. Inscenace spojovala tragické s komickým, výsměch s úctou, důstojnost s trivialitou. Vrcholnou scénou byla Velká Improvizace, Konrádovo vypořádávání se s Bohem. Konrádova cesta měla odkazovat ke Kristovu putování na Golgotu. Ohýbal se pod tíhou kříže, padal vysílením, jenomže oním křížem zde byla obyčejná metla. Recenzent T. Kudliński popsal Grotowského divadlo jako „divadlo apoteózy a výsměchu“<sup>54</sup>; tento termín se začal užívat pro vyjádření specifika i všech budoucích Grotowského inscenací.

*Dziady* byly počátkem Grotowského linie romantické dramatiky, která pokračovala Słowackého *Kordianem*, *Vytrvalým princem*

---

<sup>52</sup> Flaszen, L.. *Teatr skazany na magię*. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo literackie 1983, s. 313.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 312.

<sup>54</sup> Kudliński, T. „*Dziady*“ w 13 rzędach czyli krakowiaczy w Opolu. *Dziennik polski*, 1961, č. 159, s. 3.

Calderona/Słowackého a *Akropolis* S. Wyspiańskiego (jehož tvorba sice nespadá do období romantismu, ale bezprostředně na něj navazuje). Grotowski si vybíral hlavně klasické texty, protože chtěl konfrontovat i naši minulost. Tvrdil, že pokud chceme být opravdu kreativní, musí se každý z nás stát mostem mezi minulostí a přítomností, mezi našimi vlastními kořeny a archetypálními kořeny minulosti.

### 3. 2. Akropolis

Pro popsání své koncepce divadla používal Grotowski termín „chudé divadlo“. Krokem k jeho realizaci byla inscenace *Akropolis* podle S. Wyspiańskiego z roku 1962, v níž bylo hlavní zásadou nezavádět do akce nic, co by zde nebylo na začátku; několik herců a pár předmětů muselo vytvořit veškeré situace hry, prostor i čas. V chudém divadle mohl hrát pouze „svatý herec“, k němuž Grotowski podotýká, že tento termín nesmí být chápán v náboženském smyslu, ale spíše jako „metafora charakterizující osobu, jež pomocí svého umění dosáhne vrcholné meze a vykoná akt sebeobětování“<sup>55</sup>. Technika svatého herce byla technikou eliminace. Práce režiséra spočívala v tom, že odstraňoval překážky, které herci bránily ve vykonání tvůrčího aktu, v absolutním odhalení sebe sama na úplnou tkáň vlastní osobnosti. Herec se musel zbavit veškerých stereotypů a konvencí, aby mohl proniknout k sobě skutečnému. Výsledkem byla kreace, která se už nedá nazvat rolí, protože herec nehraje, nýbrž je.

Grotowski přenesl děj *Akropolis* z wawelské katedrály do koncentračního tábora. Scény biblické, jako boj Jakuba s Andělem, či antické, jako láska Parise a Heleny, neodehrávaly postavy, které sestoupily z wawelských tapisérií, ale zubožení vězni na pokraji smrti. Akce inscenace se rozehrávala mezi diváky, kteří ale nebyli vtahováni do hry, naopak. Herci se pohybovali mezi diváky jako by tam nebyli, absolutně je ignorovali a tím vytvořili bariéru symbolizující předěl mezi dvěma světy, světem živých a světem mrtvých. Na velké bedně uprostřed sálu byly na začátku poskládány železné roury od kamen, z nichž herci postupně budovali nástroj vlastní záhuby. Postavy oblečené do potrháných pytlů a těžkých bot ztrácely svoji individualitu, připodobňovaly se jedna druhé,

---

<sup>55</sup> Grotowski, J. *Nový zákon divadla*. In: Grotowski, J. *Texty-Teatr Laboratorium II*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 16.

stávaly se anonymním davem mechanicky vykonávajícím rozkazy (viz obr. 8). Zápas dvou vězňů s kolečkem se stává bojem Jakuba s Andělem (viz obr. 9), láska Parida a Heleny je degradována na nejnižší sexuální pud doprovázený chechotem přihlížejících. Spasitelem se stane vycpaný panák, zubožené tělo, které vězňové doprovázejí v průvodu do bedny, kremační pece, v níž nakonec všichni mizí.

V *Akropolis* byla úplně odstraněna dekorace; všechny předměty, které byly přítomné na scéně, fungovaly jako partneři herců, spoluhrály s nimi. Důležitou roli hrála hudba, či spíše melanž zvuků: dupot těžkých bot, skřípající plech, jednotlivé výkřiky a monotónní mumlání, hra na housle. Herec chudého divadla si nasazoval masku jen prostřednictvím stažení mimických svalů, používal výrazná gesta, jeho hra se blížila pantomimě. Svůj hlas používal na škále od neartikulovaných skřeků až k deklamaci vysokého stylu. Chudé divadlo mělo být divadlem zachyceným „v procesu svého narození, kdy si probuzený instinkt hry spontánně vybírá nástroje magické proměny“<sup>56</sup>.

### 3. 3. *Książę Niezłomny*

Důležitým termínem Grotowského koncepce divadla byl „úplný akt“, kterého měl herec při vytváření své role dosáhnout. V praxi došlo k jeho realizaci nejprve v inscenaci *Vytrvalý princ (Książę Niezłomny)* z roku 1965 v postavě Dona Fernanda ve ztvárnění Grotowského dvorního herce Ryszarda Cieślaka (viz obr. 10) a později v inscenaci *Apocalypsis cum Figuris*, v níž po dlouhých hledáních dosáhl úplného aktu celý soubor a jež byla zároveň vyvrcholením a završením celé Grotowského inscenační práce.

*Vytrvalý princ* byl první premiérou ve Wroclawi, kam se soubor přestěhoval z Opole na konci roku 1964. Inscenace měla být studiem nezlomnosti, vytrvalosti tváří v tvář mukám a utrpení. Děj se dehrával v obdélníkovém prostoru s jedním vyvýšeným místem, na němž se odbyvala muka trpícího, ale ve smrti vítězího Dona Fernanda, v jakémsi operačním sále, do nějž mohli diváci shlížet přes vysokou stěnu, pozorovat, špehovat. Měli tak vyznačenou roli studentů medicíny přihlížejících operaci či návštěvníků ZOO, turistů dychtících po senzaci (viz obr. 11).

---

<sup>56</sup> Flaszen, L. „Dziady“, „Kordian“, „Akropolis“ w Teatrze 13 Rzędów. In: *Misterium zgrozy i urzeczenia*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006, s. 68.

Grotowski ke své koncepci úplného, celistvého aktu říká: „Když herec vypráví nějaký příběh nebo něco hraje, není to akt v čase přítomném. (...) Bezpochyby je třeba vykonat určitý čin - to je podstatné. Ten akt musí fungovat jako odhalení; (...) akt zpovědi. Herec tu nemá hrát, ale má pronikat oblastmi vlastní zkušenosti, má je jaksí analyzovat vlastním tělem a hlasem. Musí vyhledávat impulsy plynoucí z hloubi jeho těla a s plnou jasností je nasměrovat k jistému bodu, který je pro představení nutný; musí tu zpověď vykonat v místě, kde je to zapotřebí. Ve chvíli, kdy herec dosáhne tohoto aktu, stává se fenoménem *hic et nunc*; není to ani vyprávění, ani vytváření iluzí: je to čas přítomný. Odhaluje se: (...) herec se odkrývá a tím se objevuje: ale musí to dokázat pokaždé znovu.“<sup>57</sup>

Možná opakovatelnost úplného aktu je velmi důležitá, proto herci procházeli množstvím náročných fyzických i psychických cvičení, která by tento prožitek dokázala fixovat. Herci, studující svoji roli, se neměli do své postavy vciťovat, přemýšlet, jak by se nejspíš v dané situaci zachovala. Naopak všechno museli najít v sobě; museli hledat ve vlastních touhách a snech, ve vlastních zkušenostech a zážitcích. Teprve poté, co veřejně obětovali sebe sama, mohlo dojít k úplnému aktu.

### **3. 4. Apocalypsis cum figuris**

Grotowski si pro své inscenace vybíral vždy texty, které by byly ve spojení s úplným aktem herce schopné proniknout do nitra jedince i celé společnosti. Říkal, že při setkání s takovýmto textem se musíme zachvět, že je to výzva, „která na nás působí jako hlas z propasti, jako hlas zemřelých“; herec se pak v dialogu s textem „vzchopí ke své osobní zpovědi; to, co je kolektivní, jakoby druhové, a to, co je osobní, setkává se ve společném bodě – a to je jeden ze základních rysů aktu. (...) Ten lidský fenomén, herec, kterého máte před sebou, přesáhl svou vlastní roztržitost. Není to už hra, a proto to může být čin. (...) Je to fenomén integrujícího působení (proto by se tomu mohlo říkat ‚totální akt‘).“<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Grotowski, J. *Divadlo a rituál*. In: Grotowski, J. *Texty – Teatr Laboratorium II*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 94 – 95.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 99-100.



Grotowski stále zdůrazňoval, že v hercově práci je nejdůležitější otázka odevzdávání se. Svatý herec se musí odevzdat s důvěrou a cele, jinak není upřímný. A cvičení mu slouží jako vypracovaný systém narážek, s jejich pomocí může dojít k procesu sebedarování.

Premiéra *Apocalypsis cum Figuris*<sup>59</sup> se konala roku 1968. Diváci, kterým byla přisouzena role svědků, seděli podél tří zdí sálu. Inscenace, která se dotýkala tématu druhého příchodu Krista na zem, byla vytvořena metodou asociačního spojování jednotlivých obrazů, nebyla zde výrazná linie fabule. Grotowski říkal, že v *Apocalypsis* už nebyla použita žádná literární předloha, montáž textů ani citace; postavy mluvily pouze tehdy, když to bylo nezbytné. Na prázdné scéně vystupovalo pouze několik postav s biblickými jmény: Jan Křtitel, Jidáš, Marie Magdaléna, Šimon Petr v bílém a postava Temného v černém. Herci používali jen pár jednoduchých rekvizit, bochník chleba, nůž, hůl, svíce, vědro s vodou. Nebyla zde prakticky žádná scénografie ani hudba, scéna byla nasvícena dvěma reflektory, jimiž v případě potřeby manipulovali sami herci (viz obr. 12 a 13). Později soubor došel ještě dále: v divadelním sále byla odstraněna černá omítka, aby se odkryla cihlová zeď. Toto odkrytí divadelního prostoru bylo analogické s odkrytím herců: začali hrát v civilním oblečení a přestali tvořit divadelní postavy. Vystupovali sami za sebe.

Inscenace *Apocalypsis cum Figuris* uzavřela jednu etapu Grotowského práce, byla poslední inscenací určenou divákům. Další jeho projekty byly vyhrazeny už jen pro účastníky, lidi do jistého stupně zasvěcené. „Estetická funkce byla zastoupena společenskou, družnou. Zavěšeno mezi představením a setkáním, je *Apocalypsis* jakýmsi druhem přestupní stanice, ze které se dá proniknout do neznámých oblastí. (...) *Apocalypsis* je okrajem divadelní cesty, a zároveň otevřením se, krokem směrem k ‚zaslíbené zemi‘.“<sup>60</sup>

### 3. 5. Směrem k rituálu

Po inscenaci *Apocalypsis cum Figuris* se Grotowski zaměřil výhradně na činnost mimodivadelní, jejímž výsledkem už neměla být inscenace jako nějaký produkt. Jeho práce se pro pasivní publikum postupně uzavřela; kdo se chtěl účastnit, musel být účastníkem aktivním. Roku 1973 se původní soubor rozdělil

<sup>59</sup> Titul pochází z románu Thomase Manna *Doktor Faustus*.

<sup>60</sup> Guszpít, I. *Ewolucja „Apocalypsis cum Figuris“*. Dialog, 1976, č. 3, s. 111.

na dvě části. Menší část pracovala s herci z povolání, zbytek byli mladí dobrovolníci. Tak sem došel i Włodzimierz Staniewski. Obě skupiny se nakonec spojily a část se přesunula z města do nedaleké vesničky Brzezinka, kde začala pracovat v přírodě jako svébytná komunita. Toto setkání neslo pracovní název *Svátek (Święto)*, později se začalo nazývat *Special Project*. Grotowski se zde chtěl soustředit na různé formy mezilidských kontaktů, na spolupráci ve skupině v rámci rozmanitých činností, na chování člověka v kolektivu, v živém vztahu s jinými lidmi.

Pokud chtěl Grotowski dostát svým zásadám, které vylučovaly opakování, rekonstrukci, kopírování třeba i vlastních výsledků, a nakazovaly klást si nové otázky a hledat nové odpovědi, nemohla jeho další práce vést cestou divadelních inscenací. Grotowski k tomu říkal, že pokud nějakou oblast poznáme natolik, že by nám mohla hrozit její reprodukce, je nutné ji opustit a začít hledat v oblasti jiné. Inscenace *Apocalypsis cum Figuris* byla v 70. letech sice stále ještě hrána, nové inscenace ale už nevznikaly.

Důležitým počinem byla organizace setkání nazvaného Univerzita výzkumů Divadla Národů (Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów - UPTN), které se konalo na přelomu června a července roku 1975 ve Wroclawi pod Grotowského vedením. Wroclaw se na několik dní stala centrem světového experimentálního divadla. Přijeli Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Joseph Chaikin, Eugenio Barba a mnoho dalších. Grotowski zde představil projekt *Úly (Uli)*, který směřoval po vzoru včelích úlů k vytvoření jakýchsi uzavřených míst setkávání a předávání zkušeností. *Úly* se věnovaly například vzájemné pomoci v modelových situacích nebezpečí, učily, jak se vysvobodit z každodenní rutiny, stereotypu. Ne vždy ale přinášely jasné výsledky, jejich účastníci mohli zažívat rozporuplné pocity<sup>61</sup>.

Roku 1976 realizoval Grotowski se svým souborem *Przedsięwzięcie Góra (Projekt Hora)* poté, co prohlašoval, že na své cestě už opustil divadlo, které ho přestalo zajímat, a teď stojí před symbolickou Horou. *Projektu Hora* předcházely dva experimenty, *Nocne Czuwanie (Noční bdění)* a *Droga (Cesta)*. *Cesta* měla být plenérovou stáží pro malé skupiny osob, na níž se odbývá příprava na společnou cestu k *Projektu Hora*. Zde se měly skupiny setkat. *Noční bdění* bylo

---

<sup>61</sup> Viz Bzowska, A. *Nieco inna relacja z „Uli”*. Dialog, 1976, č. 3, s. 120-121.

sérií stáží, otevřených každému. Průběh všech tří projektů závisel na aktivních účastnících. Nebylo to tedy dílo jako produkt, ale tvůrčí proces. Na Horu se nepřicházelo jako na představení, člověk si musel vyhradit víc času, připravit se na cestu a vyjít z prostředí, jež ho dennodenně obklopovalo. Důležité bylo, aby pro sebe každý našel nějakou činnost, aby nebyl pouze divákem, ale zároveň tím, kdo přijímá i dává; mohl si vzít hudební nástroj, mohl zatančit nebo zazpívat. Atmosféra této Hory se tak měnila podle toho, co na ni lidé přinášeli a co si odtud zároveň odnášeli.

V roce 1977 ohlásil Grotowski svůj nový projekt nazvaný *Divadlo zřidel*, v jehož rámci organizoval výpravy do několika oblastí po celém světě za rituálními technikami různých národů. Po emigraci do USA roku 1982 pokračoval ve vytyčené linii v projektu *Objektivní drama*, v němž se soustředil na hledání objektivních prvků shromážděných, zdramatizovaných rituálních technik. Od roku 1985 bydlel v Itálii, kde o rok později založil v městečku Pontedera centrum výzkumů Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski. Svůj další projekt nazval *Rituální umění* či *Umění jako vehikul*. Rituální techniky se měly stát vehikulem, který by své účastníky – performery v touze po přeměně způsobu bytí člověka v tomto světě přenesl v zápalu akce, v ovzduší usilovné koncentrace, do jiného rozměru skutečnosti.

Grotowski chápal divadlo jako elitní záležitost ne ve smyslu vydělené skupiny lidí, ale přístupnou každému ve stavu vnitřní potřeby intimní konfrontace s divadlem. Jelikož Laboratorium stále silněji směřovalo k plné koncentraci na tvůrčí problémy a postupy, krok za krokem se izolovalo od divadelního světa kolem. Na představeních začalo docházet k redukování diváků, zkoušky se neustále prodlužovaly a výsledné inscenace byly hrány méně často. Nakonec členové souboru dospěli do fáze absolutní uzavřenosti, kdy neprodukovali žádné inscenace a pouze vybraní se postupně stali zasvěcenými účastníky akce. Roku 1970 odpovídal Grotowski na otázku, čím pro něj bylo jeho divadlo: „Napřed bylo divadlem. Potom laboratoř. A teď je to místo, kde – doufám – budu moci být sám sobě věrný. Je to místo, kde očekávám, že každý z mých druhů si může být věrný. Místo, kde akt, svědectví podávané lidskou bytostí bude konkrétní a tělesné. Kde se nehledá žádná umělecká gymnastika, žádné akrobatické překvapení nebo trénink. Kde nikdo

nechce ovládat gesta, aby něco vyjadřoval. Kde touží se objevit, odhalit, být nahý; upřímný tělem a krví, celou lidskou přirozeností se vším, čemu se dá říkat rozum, duše, psychika, paměť apod. Ale vždy hmatatelně, proto říkám ‚tělesně‘, že hmatatelně. To setkání, ten krok vstříc, odzbrojení, nestrachování se v ničem (o nic). To bych chtěl, aby byl Teatr Laboratorium. Ale není důležité, aby se to jmenovalo Laboratorium, není důležité, jestli se tomu vůbec bude říkat divadlo. Důležité je to místo. Kdyby divadlo neexistovalo, našla by se jiná příležitost.“<sup>62</sup>

Od začátku své činnosti usilovali Grotowski i Flaszen o návrat do takového stádia, kdy umění ještě nebylo odděleno od ostatních sfér života, ale bylo jeho přirozenou součástí. Inspirovali se lidovým divadlem i divadlem přírodních národů. Umění chápali jako způsob života a zároveň jako prostředek sebezdokonalování a sebepoznání. Divadlo Laboratorium se stalo svým způsobem komunitou podobnou komunitě Osterwovy Reduty.

---

<sup>62</sup> Grotowski, J. *Co bylo*. In: Grotowski, J. *Texty – Teatr Laboratorium III*. Praha: Pražské kulturní středisko 1990, s. 193.

#### 4. Włodzimierz Staniewski a Gardzienice

Włodzimierz Staniewski, zakladatel divadla Gardzienice, začal s Grotowskim pracovat po zkušenosti ve studentském divadle STU. Toto divadlo vzniklo roku 1966 v Krakově ve druhé vlně hnutí studentských divadel<sup>63</sup> a jeho vedoucím se stal Krzysztof Jasiński. Jádro divadla tvořili hlavně studenti krakovské PWST<sup>64</sup>, vysoké školy herectví. Postupně kolem sebe seskupili početnou skupinu divadelníků, literátů, hudebníků a výtvarníků. Rok po jeho založení bylo při STU zřízeno Herecké studio (Studio Aktorskie), jež vychovávalo divadelní amatéry, kteří se rekrutovali hlavně z krakovské polonistiky. Roku 1969 se jeho posluchačem stal i Staniewski.

V roce 1971, během XII. Festivalu současného umění (Festiwal Sztuk Współczesnych) ve Wrocławu se Staniewski setkal s Grotowskim, který ho přizval ke spolupráci ve svém Divadle Laboratorium. Staniewski se zapojil do práce na Grotowského paradivadelních projektech a v letech 1973-1975 byl jedním z jeho hlavních spolupracovníků. V rámci Univerzity výzkumů Divadla Národů vedl samostatně několik stáží. Po několika letech se ale Staniewského a Grotowského názory na další směřování divadla začaly rozcházet a Staniewski roku 1976 odešel. Tvrdil, že chce vytvářet inscenace, ne pouze uzavřená setkání bez diváků, ke kterým stále výrazněji směřoval Grotowski. Kritizoval izolaci, odtrženost od společenského kontextu, a po svém odchodu nechtěl, aby byla jeho další práce vnímána jako pokračování práce Divadla Laboratorium. Snažil se vůči Grotowskému vymezit, a na dlouhou dobu se od něj úplně distancoval. Na otázky týkající se vlivu Grotowského na jeho další samostatnou divadelní činnost odpovídal, že je těžké určit, kolik mu Grotowski dal a kolik od něj naopak získal.

Po odchodu z Divadla Laboratorium krátce spolupracoval s lublinským divadlem Scena 6 (které vzniklo roku 1975, vedené Henrykem Kowalskim), kde vytvořil umělecko-vědecký projekt odkazující k vesnickému prostředí a jeho

---

<sup>63</sup> Hnutí studentských divadel v Polsku, které se formovalo v polovině 50. let, se snažilo spojit experimentální divadelní činnost s politickou výpovědí. Do první vlny hnutí patřila například divadla STS z Varšavy, Bim-Bom z Gdaňsku či wrocławský Kalambur. Druhou vlnu, která byla svázaná s celosvětovou revoltou mládeže v 60. letech, tvořila například divadla STU z Krakova, Teatr 77 z Lodži, Teatr Ósmego Dnia z Poznaně či varšavská Akademia Ruchu.

<sup>64</sup> Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna.

lidovým tradicím. Východiskem mu byl román Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel*, ke kterému se zanedlouho vrátil při vytváření první inscenace v Gardzienicích. Zde se taky začala formovat skupina lidí tvořících jádro budoucího souboru. O rok později podnikl Staniewski s herečkou Ewou Benesz výpravu na ves, kde hledali uměleckou inspiraci; přibližováním se vesnickému prostředí a jeho zvykům a tradicím se začal postupně formulovat program Staniewského budoucího divadla.

Staniewski dlouho hledal vhodné místo, které by mohlo plnit funkci „přirozeného střediska divadla“. Zaměřoval se na pohraničí východní části Polska, kde se ještě daly nalézt místa zachovávající lidové tradice v rámci obřadního roku. Po dlouhém hledání se usadil ve vesničce Gardzienice.

Na počátku roku 1978 byl založen divadelní soubor Gardzienice; jako volné sdružení umělců ale existoval už o rok dříve, kdy probíhaly první Výpravy. Jeho oficiální název zněl Středisko výzkumů a realizací divadelních praktik Gardzienice (Ośrodek Badań i Realizacji Praktyk Teatralnych Gardzienice - OPT Gardzienice). Už z tohoto názvu vyplývá, že se Gardzienice nechtěly omezovat pouze na vytváření inscenací, ale že měly být jakýmsi výzkumným střediskem, laboratoří divadelních experimentů. Programově chtěly nalézat formu divadla odvozujícího se z tradičních, lidových divadelních praktik a založeného na zásadách a etice práce zrozené z autentických tvůrčích potřeb. Po roce pořádání Výprav zformuloval Staniewski svůj *Vesnický program (Program Wiejski)*, v němž se odvolával „k lidové kultuře jako zřídlu inspirace a zdravého, přirozeného prostředí recepcí“<sup>65</sup>. Staniewski tvrdil, že jen v odlehlých končinách venkova, kde lidé nemají zkušenost s divadlem z města, kde nejsou zkaženi rutinou divadelních představení a jejich vnímání není otupeno, je divadlo vystavené skutečné konfrontaci: „Zde je ještě možná živá komunikace. Zde může být realizována bachtinovská idea karnevalu jako svěbytného uměleckého díla.“<sup>66</sup>

Staniewski vyjmenovává členy a spolupracovníky divadla, kteří se do Gardzienic sjeli z různých koutů světa: „Byli svázáni se studentským hnutím, s alternativními divadly. Tomasz Rodowicz byl psycholog, psychoterapeut

---

<sup>65</sup> Citace z programu Gardzienic, vydaného po roce konání Výprav. In: Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 53.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 53.

z Varšavy. Iga Rodowicz přijela do Gardzienic z Japonska, Olaf Andruszko z Wrocławu. Waldek Sidor (...) vede v Lublinu svoje divadlo Droga. Z Lublinu byla rovněž Wanda Wróbel, dnes la mama nadace Pogranicze v Sejních, (...) Krzys Czyzewski je šéfem Pogranicza. Mariusz Gołaj přijel z Wrocławu, kde vedl svoje divadlo, spolu se svojí pravou rukou, Magdou Holland (dnes Łazarkiewicz). Jan Bernad, pro kterého je všechno hudbou a který teď vede nadaci Muzyka Kresów, přijel ze Zgorzelce. K tomu flétnista a hledač hudby Piotr Borowski, Małgorzata Dzygadlo a Wolfgang Niklaus, kteří vedou divadlo Węgaity, a Anna Zubrzycka z Austrálie, jež přijela navštívit zemi svých rodičů a už zde zůstala. Z těch osob pouze několik pracuje v Gardzienicích dodnes, ostatní ale nezmizeli.<sup>67</sup> Soubor se postupně rozrůstal a neustále proměňoval, přišli Dorota Porowska, Grzegorz Bral, Catherine Corrigan z Anglie, Elżbieta Podleśna, Sławomir Tomala, Mariana Sadowska z Ukrajiny. Tato neustálá proměna souboru korespondovala s tím, jak Staniewski koncipoval divadelní skupinu; zdůrazňoval, že se nikdy nesnažil utvořit stálý soubor a že pro něj jsou důležité pouze lidské konstelace. Protože se inscenace hrají vždy několik let, vystřídá se tak v jednotlivých rolích několik herců.

Roku 1979 Staniewski vytyčil hlavní body směřování svého divadla, kterým je věrný dodnes. Hlásal potřebu bojovat o nové přirozené prostředí divadla; potřebu opustit město, ne pouze divadelní budovu, ale i městskou ulici; potřebu odvolávat se k lidem nezkaženým rutinou, umělým způsobem vnímání divadla s šablonovitou stupnicí hodnocení; potřebu vyjít do prostoru, který je pro divadlo cizí, nebo jež divadlo dávno opustilo. Prostorem Staniewski rozuměl ne prostor uzavřený, ale zahrnující nebe a zemi, které onen divadelní prostor obklopují a stávají se živými účastníky událostí. Staniewski říká, že je potřeba čerpat ze základů tradice, tedy „od konkrétních osob, od starých lidí, které potkáváme během našich Výprav; musí čerpat z jejich zvláštnosti a z jejich tváře, do které je vepsán jejich vlastní osud. Z jejich písní. Existují příklady takových lidských bytostí, které jsou jako fotografie obrazem krajiny tradice. Z jejich způsobu bytí, chování, jednání můžeme vyčíst znaky kultury. Jsou alegoriemi času. (...) Mým snem je odvolávat se v našem umění právě ke konkrétnímu lidskému osudu,

---

<sup>67</sup> Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s 28 – 29.

k lidskému životu.“<sup>68</sup> Na základě vlastních zkušeností pak soubor vytváří jakousi „knihu psanou jazykem divadla“<sup>69</sup>, ze které čerpá inspiraci při vytváření inscenací.

Soubor se usadil ve vesničce Gardzienice poblíž Lublinu v bývalém paláci polské šlechtické rodiny Czarnieckých, v té době značně zchátralém, kde si vybudoval základnu. Od začátku nebyly divadelním prostorem pouze interiéry paláce, který soubor postupně obnovoval a rekonstruoval, ale celé okolí vesnice. Herci nechtěli žít v izolaci od prostředí, které je dennodenně obklopovalo, nechali je na sebe působit. V 80. letech probíhala shromáždění v chalupě několik set metrů od paláce. Hosté se zde na začátku sešli a herci je častovali horkým čajem a domácími pierogy. Za soumraku se pak vydali pěšinou po loukách do dvorských budov, kde shlédli představení. Po jeho skončení se pak všichni zase vraceli stejnou cestou do chalupy, kde večer pokračoval tanci, písněmi, vyprávěním, promítáním filmů. Diváci si museli prožít cestu přírodou na představení jako echo předchozích gardzienických Výprav.

Roku 1989 koupil soubor v Gardzienicích starý dřevěný mlýn, který měl kromě své původní funkce mletí mouky sloužit jako další divadelní prostor. Zanedlouho po rekonstrukci ale vyhořel.

Louky v okolí Gardzienic sloužily také jako místo tréninku. Tréninky byly od začátku důležitou součástí divadelní práce souboru. Vznikly z rozpracování motivů chasidských a cikánských písní, pohybů a gest. Na nich se trénovalo tělo i hlas. Staniewski k tomu říká: „Z jejich tance jsem nikdy nebral celý motiv, ale pouze nějaké elektrizující gesto, ohnutí zad, sklon hlavy nebo pohyb rukou, který se mi zdál být obzvláště důležitou výpovědí těla člověka o sobě samém. Na tom jednom gestu jsem začal pracovat. K cikánské hudbě jsme se odvolávali ještě jinak. Její charakteristický rytmus, akcentování, kontrapunktování a zakončení finále (...) diktovaly pohyby těla. Vyvolávalo to přirozený stesk po běhu, letu. Tento způsob zakončení hudebních děl jako u Cikánů, by se snad dal nalézt v našich inscenacích.“<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 47.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>70</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s W. Staniewskim 11. 2. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 133 – 134.



Velký důraz je kladen na cvičení s páteří, která je zřídlem všech sil v těle. Cvičení páteře formovalo charakteristický pohyb každého herce i celé skupiny, kolektivního těla. Další důležitou částí tréninku bylo víření, kroužení těla, které bylo ještě známé ve východních regionech Polska jako prostředek k navození mysticko-magického transu. K funkci víření při tréninku Staniewski podotýká: „Tato cvičení vedla na hranici transu. Umožňovala taky jiný systém práce. Mohli jsme opustit systém divadelní práce, založený na čtení textu, připravování etud na vybraná témata a tvoření scénických příběhů. Díky víření mohl být text spontánně inkantovaný, zpívaný, recitovaný zároveň s hrajícími hudebními nástroji. (...) Text byl jakoby ‚napovídán‘ chórem hudebníků a zpěváků tomu, kdo vířil a zaříkával.“<sup>71</sup> Toto víření se pak stalo typickým prvkem gardzienických inscenací.

Zvláštní význam měl každodenní večerní běh jako specifická součást tréninku. Staniewski k němu říká: „Za nočních běhů, když zapomínáš o běhu jako o sportu a nohy tě jednoduše nesou, nemusíš se dívat kam šlapeš, a přesto nezakopneš ani nenarazíš na nebezpečí. Po dlouhých trénincích běhu na boso začnou chodidla sama vnímat zemi a ty se nemůžeš zranit. (...) Když běžíš nocí, když běžíš spolu s jinými lidmi, hledáš rytmus, společný rytmus, rytmus jako dialog, rytmus, skrze který hledáš svazek s člověkem běžícím vedle tebe, po levé či pravé straně, ze předu či zezadu. Když běžíš, hledáš určitou dynamiku, která se objeví v opakování, díky pravidelnosti dýchání, pravidelnosti rytmu (...). Ten zážitek je jako vlnění moře, a ty cítíš, že tvoje ‚vnitřní já‘ roste.“<sup>72</sup> Skupinový běh temnou nocí posiluje pocit sounáležitosti, jeho účastníci se nastaví na stejný rytmus dýchání a tak se učí navzájem na sebe reagovat. Zároveň jsou obklopeni okolní přírodou, kterou si tak „ohmatávají“, poznávají ji jinými smysly než zrakem. Forma tréninků se podle potřeby a možností neustále proměňovala, lišila se i při přípravě jednotlivých inscenací.

Důležitým prvkem byla vždy píseň, která prostupovala celou inscenací. Staniewski říká, že země v sobě obsahuje hudebnost a tak je to i s každou částí přírody; v jeho divadle všechno pramení z hudebnosti a v hudebnosti taky všechno končí. „Činnost, práce zbavená hudebnosti, jejích rytmů, jejích

---

<sup>71</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s W. Staniewskim 10. 2. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 154.

<sup>72</sup> Gardzienice. Włodzimierz Staniewski w rozmowie z Peterem Hultnem. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 429.

tónů ztrácí svazek s tím, co je duchovní, co v kolektivní paměti přenáší přes čas naše činy a stopy našich existencí. Duch je hudebnost. Existence okleštěná od hudebnosti se stane protikladem k duchu.<sup>73</sup> Herci užívali nejprve lidové písně zachycené po cestě během Výprav nebo písně liturgické, které si různě přetvářeli. Později, v období práce na inscenaci *Carmina Burana*, se snažili rekonstruovat středověkou hudbu, a během vzniku inscenace *Metamorfózy*, když se začínali intenzivně zajímat o antickou kulturu, se pokoušeli rekonstruovat starověké řecké písně. Staniewski říká, že skrze hudbu hledal přechody mezi dvěma stavy vědomí či duše. Hudba byla vždy spojníkem v situacích, kdy nebylo možné nalézt žádná jiná významová spojení, která by se ozřejmila slovy nebo skrze příslušné sestavení událostí. L. Kolankiewicz vymyslel pro gardzienické inscenace termín etnooratorium ve smyslu takové formy scénického umění, ve které je slovo doprovázeno pohybem, hudbou a gestem. Takto může hudba i gesto vždy v příslušném okamžiku zastoupit slovo, pokud není schopno vyjádřit něco, co hudba nebo gesto mohou.

Chalupa, která vítala příchozí diváky, už tuto funkci dnes nemá, diváci přijíždějí nebo přicházejí přímo na místo představení. Areál divadla je tvořen palácem s maličkým divadelním sálem, v němž se dříve nacházela ariánská kaple, dále oficínou s větším divadelním sálem, stodolou, jež slouží jako shromaždiště hostů, dřevěnou chalupou s kuchyní a místností pro setkávání, a špejcharem, kde se konají nejrozličnější kulturní akce. Areál obklopuje park, který je postupně upravován a obnovován. V budoucnu zde má v rámci vznikající antické vesničky vyrůst několik dalších divadelních budov odkazujících na antickou divadelní architekturu.

Přestože diváci už nepřicházejí na představení přes louku ze vzdálené chalupy, stále je tu důležitý akt překonání určité vzdálenosti; je to svého druhu putování za divadlem, které není v centru města, ale v zapadlé polské vesničce. Stále to vyžaduje určitou námahu, dokodrcat se starým autobusem po silnici plné výmolů, najít areál divadla a pak přebíhat od jednoho stavení ke druhému, bez ohledu na zimu nebo déšť. Divák přijíždějící do Gardzienic musí počítat s tím, že mu návštěva představení zabere celý víkend, protože produkce končí pozdě v noci a je nutno přespat v pronajatých pokojících u lidí ze vsi.

---

<sup>73</sup> Rozhovor Z. Taranienka s W. Staniewskim. *Odczywanie świata*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 49.

Během let se soubor začal pomalu usazovat. Na začátku své činnosti pracoval během cesty a předváděl svá představení na volných prostranstvích, objímal svojí divadelní činností velký prostor, postupně se stále více stahoval, až se nakonec usadil úplně, a diváci začali jezdit za ním. Výpravy se přestaly konat tak často a většinou se jich už neúčastnil celý soubor. Proměnilo se i jeho složení, původně generační soubor se postupně věkově rozrůznil. Někteří herci, kteří z Gardzienic z různých důvodů odešli, založili vlastní soubory. Vznikl tak Teatr Wiejski Węgajty Wacława Sobaszk a Erdmuty Sobaszek a přidružená Schola Teatru Wiejskiego Węgajty Wolfganga Niklause a Małgorzaty Dzygadło – Niklaus, o kterých pojednává následující kapitola; středisko kultury Pogranicze, vedené v Sejnách Krzysztofem Czyżewskim a Małgorzatou Sporek – Czyżewskou; Muzyka Kresów z Lublinu v čele s Janem Bernadem; varšavské Studio Teatralne Piotra Borowského; poznaňské divadlo Pieśń Kozła Grzegorze Brala a Anny Zubrzycké, jemuž se věnuji v kapitole šesté; a nakonec Orkiestra Antyczna v čele s Tomaszem Rodowiczem a Maciejem Rychłym a Tańce Labiryntu Doroty Porowské a Elżbiety Rojek, projekty, které byly realizovány v rámci Gardzienic a jež se sdružily v Stowarzyszenie Teatralne Chorea.

Gardzienice jsou divadlem vzájemnosti, herci tvoří svébytnou komunitu umělců, kteří spolu žijí a intenzivně pracují. Pro gardzienický soubor bylo důležité asimilovat se s vesnicí, sžít se a srůst s jejími obyvateli a kulturou, obzvlášť zezáčátku, kdy byli vesničané výhradními adresáty jejich představení. Gardzienice se tak pro mnoho z nich staly, alespoň dočasně, jejich domovem.

#### **4. 1. Výpravy**

Na začátku se inscenace rodily na cestě, během Výprav, které Gardzienice podnikaly do různých částí východního Polska, aby zde čerpaly materiál, jenž pak tvůrčím způsobem přetvářely. Lidové tradice a rituály, které v té době pomalu na polských vesnicích odumíraly, se pro ně staly hlavním zřídlem inspirace. Jejich Výpravy však neměly být jakýmsi sběrem folklóru, ale druhem setkání s lidmi, kteří ještě pamatují a zachovávají obřadní polský rok. Mělo to být setkání obohacující obě strany; z dialogů, vyprávění, písní zaslechnutých během Výpravy poté Gardzienice budovaly divadelní skutečnost.

Důležité bylo vzájemné pronikání divadelního a nedivadelního. Gardzienické divadlo mělo být co možná nejvíce otevřené životu. To je spojeno i

s ekologickým rozměrem činnosti Gardzienic, tedy s organickým spojením divadla s prostředím, jež jej obklopuje. Pro Staniewského koncepci ekologie divadla se stala klíčovou studie M. Limanowského *Rok polski i dusza zbiorowa*, v níž autor představil polský obřadní rok jako výraz života kolektivní duše národa, jako zřídlo duchovní síly Poláků. „Ekologie je v pojetí Gardzienic umění takového zabydlení se v přírodě, které s vědomím blízkého svazku s ní dovoluje, aby byla vysvobozena veškerá tvořivá síla v člověku“, říká Staniewski. Tato tvořivost je podporována kvalitou přírodních míst, „především oněch zvláštních míst, která v sobě kumulují organické síly přírody způsobem nám neznámým. (...) Gardzienická ekologická reflexe přeměňuje pohled na lidskou kulturu. Zasazuje ji do konkrétního života, do toho, co je organické. Dovoluje ji přeměnit, přičemž zachraňuje to, co je v člověku pozoruhodné a tvůrčí, přestože svět zachovává v neměnném stavu.“<sup>74</sup> Staniewski vnímal Limanowského jako svého duchovního otce a velkého inspirátora při vytváření koncepce gardzienických Výprav.

Výpravy vždy obsahovaly několik prvků, jejichž pořadí se mohlo měnit podle potřeby, ale které zároveň tvořily pevnou strukturu. Základním motivem byl pochod, cesta, putování, obřadní příchod do vesnice, který sloužil jako navázání kontaktu a vyzvání ke spoluúčasti. Staniewski mluví o potřebě „tvůrčí přítomnosti“ během návštěvy vesnice, čímž myslí „neustálé jednání, bez oddechu, od okamžiku příchodu do vesnice až po její opuštění. Ve dne v noci, dokud vesnice nespí, dokud se na nás kdokoli dívá. Připravované představení se tehdy stane pouze kulminačním momentem a ne cílem o sobě. Jedině takto lze vesnici přesvědčit a strhnout ke skutečné spolupráci. Jakmile vesnice vidí, že jste přítomní bez oddechu, celou svojí energií, všemi svými dovednostmi – tehdy se vám oddá a beze zbytku odevzdá.“<sup>75</sup>

Dalšími prvky prvních Výprav byl *Večerní spektakl* (*Spektakl Wieczorny*), který Gardzienice nabízely vesničanům jakožto divákům, a *Večerní shromáždění* (*Zgromadzenie Wieczorne*), setkání, jakási vzájemná kulturní výměna, kde obě strany předváděly své dovednosti, tančilo se a zpívalo. Zpěv zde fungoval jako spojník, měl být jakýmsi návratem do mytického času, do

---

<sup>74</sup> Taranienko, Z. *Dwadzieścia lat „Gardzienic“*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 268.

<sup>75</sup> Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 45.

minulosti. Shromáždění bylo nejdůležitější částí Výprav. Staniewski chápal Shromáždění jako „divadelní chvíli v traktu narození“<sup>76</sup>. Tradiční shromáždění podle něj v sobě obsahuje základní strukturu a pravidla dramatu, divadelnost a dynamičnost. Tvrdí, že při sledování vesnických shromáždění je možné vyzorovat, že mají často rozpracovanější strukturu než mnoho scénických dramat. Shromáždění je podle Staniewského protodivadlem; z něho se zrodilo divadlo. Herci z Gardzienic během Shromáždění zpívali a hráli hudbu přejatou z různých lokálních kultur. Z počáteční nesmělosti ze strany místních se rychle vytvářela pospolitost a vzájemný dialog. Písně a tance se staly sjednocujícím svorníkem: „psychologické i kulturní bariéry pukají a vzniká jakýsi napůl orgiastický a napůl karnevalový tavící kotel, ve kterém chasidská píseň odpovídá ukrajinskému popěvku, lubelština se mísí s huculštinou a rumunská Panova flétna doprovází irskou baladu.“<sup>77</sup> Shromáždění bylo pro soubor jakousi školou života, kde se herci učili, jak se mají chovat k druhému člověku, k „jinému“; ověřovali si, jak překonat bariéru mezi souborem a vesnicí a z diváků udělat aktivní účastníky, žáky a učitele zároveň.

Výpravám vždy předcházela přípravná fáze, kdy se jedna nebo několik osob vydalo do určité vesnice, aby zde zmapovaly terén a odhadly situaci. Nejdůležitější pro ně bylo zjistit, jestli konkrétní vesnice ještě „žije“ folklórem, jestli jim má co nabídnout nebo jestli naopak už zapomněla nebo zavrhlá své kořeny vyrůstající z lidových tradic a obřadů. Do vesnic se herci vydávali pěšky. Táhl s sebou dvoukolový vozík, na kterém měli všechno potřebné pro představení a život (viz obr. 14 a 15). Namáhavá cesta byla důležitým prvkem. Měla herce stmelovat a utužovat a jejich příchod do vesnice tak měl být přirozenější a věrohodnější. Fyzický akt překonávání vzdálenosti se měl stát zároveň aktem uměleckým. „Jdeme po polní cestě a táhneme podivný dvoukolový vehikul obložený značným nákladem. Tímto způsobem s sebou vezeme živobyčí, nezbytné hrnky a náčiní, spolu s rekvizitami potřebnými k představení. Samotný vozík je taky nezbytným elementem představení. Nehodí se ale do těchto písčitých cest, kola se boří do písku a je potřeba velkého úsilí na táhnutí vozu. (...) Oblečení do jednoduchých oděvů a s

---

<sup>76</sup> *Gardzienice*. Rozhovor P. Hultona s W. Staniewskim. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 432.

<sup>77</sup> Majcherek, J. *Jak w zwierciadle*. Teatr, 1991, č. 12, s. 29.

taženým vozíkem vypadají členové souboru dost uboze. Podivnost a neobvyklost pochodu ještě umocňuje hudba. Chlapci z Gardzienic hrají za pochodu téměř bez přerušení – a tak nad poli bez ustání krouží divná, monotónní melodie flétny, někdy spolu s kytarou. Kam tedy míří? V předmětném, fyzickém smyslu – míří do určité vesnice. Staniewski to popisuje pěknou metaforou: je to ‚výprava k lidem‘.<sup>78</sup>

Po cestě byli členové Výpravy otevření všem podnětům z okolí, setkávali se s náhodnými kolemjdoucími, kteří se tak přirozeně stali účastníky Výpravy, inspirovali se zajímavými místy. Divadelní skutečnost splývala se skutečností všední v duchu Staniewského koncepce rozšířit divadlo v čase a prostoru, aby přestalo být divadlem a stalo se životem.

Vesnice přijímaly Gardzienice různě. Někdy bylo vzájemné setkání upřímné a obohacující, jindy došlo k nepochopení a odmítnutí. Gardzienice byly v těžké situaci. Přijížděly do vesnice, kde v duchu Vesnického programu hledaly diváky nezkažené divadelními konvencemi, upřímné a bezprostředně reagující. Vesničané, většinou bez jakékoli zkušenosti s divadlem, zase čekali, že bude naplněna jejich představa, kterou si vytvořili o „divadle z města“. Jejich očekávání však byla často v rozporu s tím, co jim Gardzienice nabídly, a s tímto faktem se pak vyrovnávali různě. Buď se otevřeli něčemu novému, neznámému, nebo odmítli komunikovat a odvrhli to.

#### **4. 2. Spektakl Wieczorny**

Po příjezdu do vesnice chodili herci od domu k domu a zvali vesničany na *Večerní spektakl*. Jeho první předvedení se uskutečnilo roku 1977 ve vesnici Wola Gardzienicka. Konal se vždy na hranici dne a noci. Pro Staniewského bylo vždy důležité začlenit do svých inscenací nejen okolní krajinu, ale i denní dobu. Přejít mezi dnem a nocí v sobě nese vždy něco tajemného, jakési zastavení, kdy živočichové aktivní ve dne přenechávají vládu tvorům nočním. Je to ideální doba pro povstání představení, kdy něco vzniká a něco jiného zároveň zaniká. Inscenace byla jakousi koláží různých prvků, byly zde využity fragmenty z Rabelaisova románu *Gargantua a Pantagruel*, text Kouzelníka z druhé části Mickiewiczových *Dziadů* i ze staré polské písně *Bogurodzica*. Po představení

---

<sup>78</sup> Pawluczuk, W. *Wyprawa. Opisanie poczyznań Gardzienic*. Dialog, 1980, č. 6, s. 109 – 110.

většinou následovalo *Večerní shromáždění* (obr. 16), časem se ale stávalo, že bylo vloženo do představení nebo se nekonalo vůbec. Organizátorem a průvodcem Shromáždění byl vždy Staniewski.

Rabelaisův román nebyl vybrán náhodně. Staniewski se od začátku zajímal o problém míšení vysoké a nízké kultury, o karneval a karnevalizaci života. Klíčovým pramenem se mu stal Bachtinův spis *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Zkoumal všední i sváteční obřady a rituály, ve kterých se dají nalézt zárodky divadelnosti, a poté se je snažil tvůrčím způsobem převést do jazyka moderního divadla. Další důležitou vlastností lidového divadla, kterou chtěl zasadit do své inscenace, bylo vzájemné promíchání komických a tragických prvků. *Večerní spektakl* nebyl uzavřeným celkem striktně oddělujícím herce od diváků. Herci diváky provokovali, snažili se je vtáhnout do děje, a aktivizovaní diváci na oplátku živě reagovali, zkoušeli herce, zasahovali svými komentáři.

Základní struktura *Večerního spektaklu* vznikala během prvních týdnů existence Gardzienic, postupně se ale proměňovala a obohacovala o další prvky, stejně jako všechny následující inscenace. Ty se měnily v čase, přijímaly impulsy, byly podobně jako Grotowského práce spíše procesem, cestou, než uzavřeným a ohraničeným divadelním tvarem, produktem. Měnily se stejně jako se měnili herci, diváci i prostor představení. *Večerní spektakl* byl jedinou gardzienickou inscenací, která se odbyvala v plenéru a pro kterou se prostředí vesnice stalo její přirozenou scénografií. Někdy byl hrán na návsi, kdy pozadí tvořila vesnická stavení, jindy na stráni za vesnicí; přijímal specifika daného místa, jeho genius loci. Inscenace neměla nějakou zřetelnou fabulační nit, byla to pouze série jednotlivých obrazů pospojovaných písněmi. Stále se v rychlém střihu měnila nálada představení, herci pracovali s protikladnými momenty zesměšňování a svátosti, tragičnosti a komičnosti; tak se živelná radost měnila v povýšenost, ta zase v bláznovství a posléze v rozjímání. Chyběly i konkrétní postavy s psychologicky prokreslenými charaktery. Herci se mohli střídát v rolích nebo přecházet z jedné postavy do druhé.

Prostor herecké akce ohraničoval pruh bílého plátna, uprostřed něhož byl průchod. Na bocích byly umístěny dva dřevěné můstky. Herci byli oblečeni do bílých kalhot, odhaleni do pasu, herečky měly široké bílé sukně. Diváci stáli nebo seděli v půlkruhu ohraničeném hořícími loučemi, které vyznačovaly

prostor akce. Pomyslná hranice mezi publikem a herci byla ale neustále narušována oběma směry. Organizačním činitelem se stal rytmus. Představení začalo příjezdem dvoukolového vozíku taženého zběsilou rychlostí dvěma herci, stejného, s jakým putovali během Výprav od vesnice k vesnici (viz obr. 17). Vozík byl přikryt deskou, na které hořelo několik loučí. Ty obklopovaly ležící tělo člověka. Vozík se zastavil uprostřed scény a zběsilost vystřídal moment uklidnění, zazněla smutná melodie o nešťastné lásce. Nálada se za chvíli ale opět změnila, rozduňely se bubny a představení se znovu rozpohybovalo. Herci užívali různé cirkusové prvky, jako skákání přes hořící obruče, chůzi na chůdách, balancování na vozíku (viz obr. 18). Do toho všeho se ozývala Rabelaisova jadrná slova. „Jako středověcí potulní komedianti předváděli herci své kejkle: na vozíku z výprav, na dvou praktikáblech, na vysokánských tyčích, kdy vpadali do davu. Bylo tu hodně z veselé matérie lidové kultury i sám její důrazný a žertovný duch, a shromáždění se tak převážně otřásalo smíchem. Ale byly tu i chvíle poezie a magie, které zachvacovaly hrůzou a někdy vyvolávaly bojácný odpor. Protože už toto představení bylo plné kouzel a tak se rodilo podezření z jakýchsi svatokrádežných praktik. (...) Nebyla to opera pro intelektuály, ale travestie lidové slavnosti, romanticky předvedená a sahající do slovanského dávnověku.“<sup>79</sup> Představení skončilo odchodem herců do tmy, odjezdem vozíku osvětleného planoucími loučemi.

Z. Osiński o práci Gardzienic říká, že je do ní vtělena idea cesty, putování a že celý život je chápán jako jedna pouť: „Všichni členové souboru taky téměř bez ustání někam cestují: pěšky, autostopem, vlakem, autem, občas letadlem. Nacházejí ve v živém procesu neustálého cestování, které se pro ně stalo jistým druhem ‚drogy‘. Všechno ostatní je tomu podřízené. (...) Gardzienice jsou poutníci, Argonauti, kteří odkudsi přišli a nesou s sebou ideu návratu do ráje na zemi, do ‚zaslíbené země‘. Návrat do minulosti, zvláště ve sféře mezilidských vztahů typu ‚tváří v tvář‘, je tu zároveň jistým projektem budoucnosti.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Kolankiewicz, L. *Rozmaite gry zawodzac*. In: Kolankiewicz, L. *Dziady*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1999, s. 345 – 346.

<sup>80</sup> Osiński, Z. *Uwagi o Gardzienicach*. Dialog, 1983, č. 2, s. 142 – 143.



#### 4. 3. Gusła

Na začátku 80. let začaly Gardzienice pracovat s Mickiewiczovými *Dziady*. Vznikla tak inscenace *Kouzla (Gusła)*, založená hlavně na druhé části *Dziadů* a inspirovaná svátkem mrtvých duší, v té době stále ještě slaveným v oblastech polských hranic s Běloruskem. Staniewski druhou část *Dziadů* pojal jako dvacetiminutové hudební oratorium<sup>81</sup>. Objevily se tu ruské, běloruské a chasidské zpěvy, aby se tak ukázala kulturní rozmanitost oblasti, ze které Mickiewiczovy *Dziady* čerpaly. Staniewski tvrdil, že věří v existenci duší. Všechny jeho inscenace se také snaží zkoumat ono tajemství mezi člověkem a Bohem. L. Kolankiewicz říká, že „zřejmě jen tento soubor, který měl tehdy za sebou čtyřleté putování po vesnicích, mohl vytvořit takový obřad. To nebyla podbarvená folkloristická rekonstrukce, ale frenetická kreace, v níž se divadlo stávalo magií. Obřad byl, tak jak to chtěl Mickiewicz, směsí křesťanských a pohanských představ, tak typickou pro lidovou kulturu. Byl taky v jakémisi metaforickém smyslu vyvoláváním duchů polské země.“<sup>82</sup>

*Kouzla* měla premiéru roku 1981 v Itálii, v kapli San Pietro Alle Stinche poblíž Florencie, a spolu s *Večerním spektáklem* se stala součástí Výprav. Charakter těchto Výprav se ale s novou inscenací musel proměnit, protože na rozdíl od plenérového *Večerního spektáklu* byla *Kouzla* určena pro uzavřený prostor. Zanedlouho po premiéře byla předvedena v italské Pontedere, poprvé v historii Gardzienic výhradně pro městské publikum. Hrát dvě nejnovější inscenace po sobě v jednom večeru, aby mohly navzájem vstoupit do společného dialogu a aby se názorně předvedla změna, která v souboru mezi jednotlivými fázemi proběhla, se stalo v Gardzienicích zvykem. Tak jako se *Večerní spektákl* hrál spolu s *Dziady*, tak pozdější *Život protopopa Awwakuma* komunikoval s následující inscenací *Carmina Burana* a dnes *Metamorfózy s Elektrou*.

V *Kouzech* se tvůrci, podobně jako ve *Večerním spektáklu*, opět snažili spojit lidový živel se současnou formou divadla. Kromě citátů z *Dziadů* zde použili prvky z lidové tvorby i útržky vět zachycených po cestách od různých poutníků. Na *Kouzech* herci pracovali nejen během Výprav, ale i přímo

---

<sup>81</sup> Viz Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 40.

<sup>82</sup> Kolankiewicz, L. *Rozmaite gry zawodząc*. In: Kolankiewicz, L. *Dziady*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 1999, s. 344.

v Gardzienicích. Vznikla tak inscenace, která mohla fungovat i mimo kontext Výprav a jež začala být hraná pro publikum přijíždějící do Gardzienic. Směr Výprav se tedy postupně otočil. Gardzienice přestávaly jezdit za vesnickým publikem a místo toho do Gardzienic přijíždělo publikum městské. Staniewski v té době začal také přehodnocovat svůj Vesnický program, původní koncepci práce divadla, které jezdí za upřímně a bezprostředně reagujícím divákem na venkov. Od folklóru si vytvořil větší odstup, polská lidovost se později objevila už jen jako citace, někdy dokonce velmi ironická a posměšná, jako něco falešného, odtrženého od původního smyslu. Prvky lidové venkovské kultury byly nadále nejvíce zastoupeny převážně v hudební složce inscenací, jejichž hlavní inspirací byl stále slovanský folklor až do doby, než se soubor přiklonil ke kultuře antiky.

*Kouzla* měla už ucelenější strukturu než *Večerní spektakl*, který byl jen volným řazením obrazů, také zde ubylo veselých a žertovných částí. Inscenace byla pokusem zdivadelnit vesnický obřad obcování s duchy; často se konala na nějakém tajemném místě, v kapli na hřbitově nebo v opuštěném starém domě na kraji vesnice. *Kouzla* přivolávají „ony hraniční situace, tedy cosi, co se děje na prahu života a smrti, živých a mrtvých, preludu a snu“, říká Z. Osiński. „Jsou v nich obsažené stopy živého setkání rozličných kultur, živů, dob. Vedle prvků v jádru polských se zde objevují prvky židovské (...), běloruské, ukrajinské. Zkušenosti stovek let a mnoha pokolení tu existují vedle sebe a navzájem se protínají, zároveň v boji i ve vzájemném doplňování.“<sup>83</sup>

Během Výprav se inscenace přizpůsobovala konkrétnímu prostoru té které vesnice. V Gardzienicích se hrálo v sále paláce, prostor inscenace si ale zachovával původní jednoduchost. Kolem celého sálu se táhl ochoz, na kterém stáli bíle odění hudebníci. Už během příchodu diváků do sálu zněla hudba. Prostor byl osvětlen pouze světlem pochodní a svíček umístěných v hrnkách. Hra světla a stínů hrála v každé inscenaci velkou roli. Staniewski tvrdí, že schopnost zjevovat se na hranici světla a zanikat na hranici stínu patří k tomu nejtěžšímu v herecké práci, protože „herci musejí pojímat sféru světla a sféru stínu jako živly, s nimiž musejí umět obcovat a ... v nichž musejí umět obcovat. Při užití přirozeného osvětlení získáváme široké spektrum toho, co je utkané

---

<sup>83</sup> Osiński, Z. *Krótki opis (nie zapis) spektaklu*. Dialog, 1983, č. 2, s. 130.

mezi světlem a temnotou. Je to škvíra mezi dvěma námi rozpoznávanými světy. Je to třetí svět, nejtajemnější – neproniknutelný a magický.“<sup>84</sup>

Nejprve stál na scéně pouze jeden herec v bílé košili. Začal odříkávat monolog složený z různých výpovědí ze čtvrté části *Dziadů*. Jeho recitaci doplňoval hudební doprovod cimbálů a fléten. Recitace se postupně stávala stále plamennější. Do sálu náhle vběhla dívka s barevnými stužkami ve vlasech a začala se točit šíleným tempem. Herec odhodil košili a oblékl se do prostého venkovského oděvu. *Kouzla* se tak měnila z lamentu dziadovského intelektuála v obřad prostého lidu, nízká kultura se začala střetávat s kulturou vysokou. Tempo určené cimbály neustále narůstalo. Do sálu začaly přibíhat další postavy. Lidové motivy se mísily s neočekávanou připomínkou koncentračního tábora. Recitování vysoké literatury se střídalo s lidovými popěvkami. Předváděl se tajemný svátek mrtvých duší a do toho herečka zakřičela, že chce čúrat, a sedla si na litinový hrnec. Herci se zformovali do davu, který se tak stal kolektivním hrdinou, kroužícím dokola sálu (viz obr. 19). Pohyb vesnického davu byl precizně trénován na zkouškách, herci se snažili odpozorovat typické pohyby vesničanů. „V *Kouzlech* byla pro postavy připojující se k davu typická rovná páteř a těžké nohy. Způsob pohybu podtrhával silné držení se při zemi; chůze v galoších způsobovala dunění, jaké vydává pohybující se masa. Dokonce i tehdy, když se dav choval, jako by byl opilý, když se kymácel a kácel nebo když jím cloumal ruský nářek z pohraničí, dolní část těla byla silně usazená. Naopak horní část byla spíš pohyblivá a lehká. Do postavy davu byl vepsán kontrast: moc a bezmoc.“<sup>85</sup> Z davu se vždy na okamžik vydělila individualizovaná postava, která jím byla za chvíli opět pohlcena. Herec na ochozu s hlavou v rozkroku ženy recitoval part Kouzelníka z Mickiewicze a přitom vykonával erotické pohyby. Všechno se začalo rozpadat, měnilo se v chaos. Několik dívek se začalo točit, vířilo uprostřed sálu; toto točení se v dalších inscenacích bude opakovat. Jedna dívka byla vyhazována do vzduchu za pokřiku ostatních. Objevily se chasidské písně i připomínka Kristovy piety (viz obr. 20). Vše se skončilo Kouzelníkovou otázkou, jestli tu jsou vůbec nějaké duchové.

<sup>84</sup> *Odczytanie świata*. Rozhovor Z. Taranienka s W. Staniewskim. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 52.

<sup>85</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s M. Gołajem 10. 5. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 156.

Velkou roli tu měla opět hudba. Staniewski přičítal velkou váhu hudebnosti *Dziadů*. Hudbou tu měla být nejenom melodie textu, ale i prostor, těla, duchové. Z. Osiński říká, že základním tónem v inscenaci je skupinová lamentace, jež se „vydobývá odkudsi z útrob, z hloubi, a dřív či později se zmocní celého člověka. (...) Střídá se scéna za scénou, obraz za obrazem v extatickém rytmu plném dynamiky. Všechno je vystavěné na disonancích, na ostré, prudké, někdy až dravé hře protikladných elementů.“<sup>86</sup>

Staniewski se v představení účastnil jako jakýsi spojník mezi diváky a herci. Zpíval, udával tempo, pomáhal herce jistit, ale zároveň stál celou dobu mimo.

*Kouzla* trvala pouze okolo dvaceti minut; tato časová úspornost plyne ze Staniewského přesvědčení, že „představení by mělo trvat kolem šestnácti minut, protože víceméně během této doby se může energie herce a jeho tvůrčí síla rozvinout a dosáhnout kulminačního bodu.“<sup>87</sup> Z divadelních kritik, jež se snažily představení zachytit a popsat, je také cítit častá bezradnost kvůli obrovské zhuštěnosti dějů, jež je typická pro všechny gardzienické inscenace.

#### 4. 4. **Żywot protopopa Awwakuma**

Když byl roku 1981 v Polsku vyhlášen válečný stav, stalo se organizování Výprav komplikované. Lidé museli mít souhlas na opuštění místa bydliště, Gardzienice jej ale pro své Výpravy nedostaly a byly tedy donuceny usadit se. Většina zkoušek tak probíhala přímo v Gardzienicích. Gardzienicím, podobně jako Grotowského Divadlu Laboratorium, bylo v období válečného stavu často vytýkáno, že se přímo neangažují ve společenských událostech, že se drží stranou a pracují, jako by se nic nestalo, odtržení od reality. Nicméně s dobou se ukázalo, jak silnou výpověď o ovzduší 80. let byla nová, v pořadí třetí inscenace *Život protopopa Awwakuma* (*Żywot protopopa Awwakuma*).

*Život protopopa Awwakuma* začal vznikat ještě během posledních Výprav, ale na rozdíl od předchozích dvou inscenací nebyl během Výprav hrán. Jeho předlohou se stal tři sta let starý autobiografický text pravoslavného náboženského činitele a odpůrce církevních reforem v Rusku, Awwakuma Pietrowicze, který byl nejprve poslán do vyhnanství a nakonec skončil upálen

<sup>86</sup> Osiński, Z. *Krótki opis (nie zapis) spektaklu*. Dialog, 1983, č. 2, s. 131.

<sup>87</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s W. Staniewskim 23. 1. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 309.

na hranici. Inscenace měla podle Staniewského ukázat obraz vnitřního rozporu duše Euroasiata. Soubor během příprav navštěvoval pravoslavné kostely, zapojoval se do zpívání při mších. Prostor inscenace byl odvozen od prostoru cerkve, způsob hry herců byl oživením gest pravoslavných ikon. O práci s gestem mluví Mariusz Gołaj: „Trénink Awwakuma se odvolával k ikonografii. Postavili jsme se jako figury z ikon a potom jsme hledali takový sklon páteře a takový způsob nesení hlavy, jaký byl charakteristický pro styl tohoto malířství. Chtěli jsme pokračovat v tom, co bylo v obrazech uzavřené v jejich statickosti – hledali jsme další stádium gesta, kterému jsme už sami stanovili směr pohybu. Například jakým způsobem se z nějakého sklonění zdvihnout nahoru nebo jak se v tomto úklonu přemísťovat v prostoru. Důkladně jsme zjišťovali, jak se v této situaci chovala páteř a hlava, podrobené charakteristickým sklonům. Z rozpohybovaných figur z ikon a z práce páteře se odvozoval celý trénink.“<sup>88</sup> Herci vycházeli z postavení ikon na obrazech a pomocí gest se je snažili rozpohybovat. Herecké gesto mělo být prodloužením ustrnulého gesta neživé ikony.

Premiéra se konala roku 1983 v malém italském kostelíku St. Antonio al Fonte del Cerro v oblasti Molise. V Gardzienicích se *Život protopopa Awwakuma* hrál v maličkém sále paláce, jenž kdysi sloužil jako ariánská kaple a který je od té doby nazýván Sálem Awwakuma.

V režisérské poznámce Staniewski píše: „Inscenace Gardzienic vznikla během válečného stavu v Polsku jako důkaz, že i z hloubky zoufalství a nenávisti k politickému nepříteli je možné zpívat píseň života. Jedna z koncepcí polského romantismu hlásá, že Duch je spoutaný materií. Aby mohl být uvolněn, je třeba křest krví (posvěcená oběť). V období válečného stavu bylo volání k duši, aby se probudila, voláním po zázraku svobody. Zázrak se splnil. Přízeň politické a společenské svobody splynula. Tak proč já, umělec, který stojí na rozcestí, křičím: Duše moje, duše moje, povstaň?“<sup>89</sup>

Během Výprav probíhal díky těsnému sepetí s vesnicemi v oblasti polského pohraničí proces „naturalizování inscenace“, jak to nazýval Staniewski. Herci pořádali Shromáždění, poslouchali a zpívali místní písně, tančili a pili vodku

---

<sup>88</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s M. Gołajem 10. 5. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 155 - 156.

<sup>89</sup> Staniewski, W. *Noty reżyserskie*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 328.

spolu s vesničany. Pozorovali jejich gesta, spali v jejich postelích a sám život tak naturalizoval inscenaci.

Inscenace *Život protopopa Awwakuma* byla opět nabitá metaforickými obrazy, pohybem a zpěvem, jedna scéna se v rychlém tempu střídala s druhou. Zachytit vše, co se na scéně dělo, tak opět působilo nemalé potíže. Centrálním místem scény byl dřevěný sloup, na němž bylo umístěno dřevěné kolo z žebříňáku bez obruče, na kterém ležel člověk s rozpaženými rukama jako ukřižovaný. Nad sloupem byly umístěny desky s namalovanými siluetami ikon. Před nimi stály na podstavcích dvě postavy z obou stran sloupu. Vzadu za touto skupinkou se nacházel chór. Kolem byly rozmístěny svíce zapíchnuté do bochníků chleba (viz obr. 21). Herci zpívali a vykonávali gesta odpozorovaná z ikon už při příchodu herců. Ti byli přiváděni po jednom a postupně usazováni. Staniewski byl stejně jako v předchozích inscenacích částečně uvnitř a částečně vně. Opět určoval rytmus a všemožně pomáhal hercům, zároveň ale nebyl úplnou součástí představení, stál jakoby nad ním. Sállem znělo Aleluja. Náhle se na protilehlé straně sálu prudce otevřely dveře a v nich se objevili dva černě odění muži, kteří v rukou drželi chleby se svícemi. Začali rychlým tempem recitovat úryvky z *Dziadů*. Po každém fragmentu vycouvali ze dveří a zase se vrátili. Následoval sled zběsilých scén, nakonec bylo tělo muže sejmuto z kůlu a položeno na kolena žen jako symbol sejmutí z kříže a pomazání mastí. Herci začali rozebírat ikonostas, jednotlivé části postupně vynášeli ven. Místo sloupu s ukřižovaným tělem se na jeho místě objevila kolébka. Ženy zpívaly židovskou ukolébavku. Opět se zde jako v *Kouzlech* křičelo „Nahoru!“, pohyb odzdola nahoru je ve všech Staniewského inscenacích zdůrazněn, jako věčné vzletání a pády. Muži na scéně vytvářeli další konstrukci složenou z kůlů, kol a různých nástrojů (viz obr. 22). Nahoru vynesli muže - oběť a zavěsili ho za šos kabátu na vysoký sloup. Nakonec ho shodili dolů. Jeden muž se zavěsil na kolo, další se vyšplhal na ochoz nad východem. Postavil se za podstavec s nakloněnou deskou, přikrytou červeným plátnem, který měl znázorňovat pultík, u jakého se předčítalo v cerkvi. To byl pop Awwakum, první zřetelná postava s konkrétním jménem, kterou ale nehrál jen jeden herec. Promlouval o svém mystickém vidění a mezitím zavěšený muž spadl do kolébky. Mystický zážitek se mžiku změnil v nízkost a vulgaritu, jako v předchozích inscenacích: Awwakum byl pokoušen ženou, podlehl touze. Nakonec všichni zazpívali radostnou liturgickou

píseň zmrtvýchvstání. V závěru přišla scéna sporu o správný způsob žehnání se v liturgii. Herci naznačovali exekuci duchovních, kteří odmítli přijmout změny v liturgii. Disputace stále pokračovala, ještě když diváci odcházeli z místnosti. Disputanti pohroužení v ohnivý spor doprovázeli diváky ještě cestou k chalupě přes gardzienické louky a pak zmizeli v tmách.

#### 4. 5. *Carmina Burana*

V době, kdy vznikala následující inscenace, se charakter Výprav značně proměnil. Nebyly obnoveny v původní formě, omezily se na putování jednotlivců nebo skupinek a jejich hlavním cílem bylo získat materiál. Změnila se i oblast kultury, ze které Gardzienice čerpaly. Od kultury slovanské se obrátily ke keltským a artušovským legendám a pohroužily se do bádání středověku. Během přípravy nové inscenace se soubor vydal do Itálie, kde poprvé zazpíval písně z *Carmina Burana*. Další přípravné akce probíhaly v Anglii, kde navštívil místa zmíněná v Tristanovi a Izoldě. Kromě rekonstruovaných písní z *Carmina Burana*, skrze které měl být podle Staniewského zobrazen duch středověké epochy, zde bylo použito několik liturgických hymnů a mnoho lidových písní pocházejících z různých kultur (písně staroanglické, polské, židovské, norské, bulharské a ukrajinské), které byly propojeny s příběhem Tristana a Izoldy. Staniewski pozval ke spolupráci hudebníka Macieje Rychłego, který navíc přečetl a vkomponoval do inscenace hudbu zapsanou v notách v detailu obrazu Hieronyma Bosche *Peklo*, pravého křídla *Zahrady pozemských rozkoší*. Opět cituji úryvek z režisérské poznámky: „Originální *Carmina Burana* jsou antologií poesie z 12. a 13. století, která zůstávala mnoho let ve skrytu kláštera v bavorských Alpách. Znovu ‚odkrytá‘ a publikovaná byla teprve v 19. století. (...) V naší inscenaci se poesie proplétá s anglonormanským vyprávěním o Tristanovi a Izoldě, které pochází ze stejného historického období a také náleží k základním dílům evropské kultury. Inscenace se zrodila z těchto dvou literárních děl. (...) Naše inscenace pojednává o lásce. Lásku chápu jako setkání svobodného ducha s písní. Z toho vzniká pohyb. Pohyb těla, mysli, pocitů. To píseň, zaklínadlo dává všemu v našem umění počátek. Umění je náboženstvím individualistů. Inscenace je řetězcem alegorií, symbolů a spojení, literární originál je pretextem k jejich osnově. (...) Hudební dramaturgie inscenace byla zkonstruovaná převážně z přetransponovaných prvků tradiční

hudby. Sbírali jsme je během Výprav do odlehlých osad. Jsou zde fragmenty melodií zpívaných po vesnicích, o kterých se dá říci, že jsou odvěké. V některých zvucích, frázích uslyší pozorný posluchač echo středověku. (...) Scénografie inscenace je utvořena z archetypů obrazů, přetransponovaných z odvěkých mýtů, takových jako Kolo Fortuny nebo Loď s černou plachtou. *Carmina Burana* byla vytvořena roku 1990, v němž začala nová epocha. Během sotva několika let našeho života se hranice evropských zemí změnily, společenské a politické systémy se zhroutily. Kdosi ohlásil konec historie. Kolo Fortuny se obrátilo o 180 stupňů. Ale lidé zůstali ti samí. Možná trochu podrážděnější, ztracenější. Jejich sny se zároveň staly frenetičtější, a vášně - prudší. Někdy tak prudké, až se zdá, že loď jménem Země vztyčila Černou plachtu.<sup>90</sup>

Premiéra inscenace *Carmina Burana* se konala roku 1990 v Gardzienicích. Od předchozích inscenací, v nichž byl nejdůležitějším prvkem chór, z něhož se vydělovaly jednotlivé postavy a zase se do něj vracely, se zásadně lišila. Poprvé se tu objevily od začátku do konce individuální postavy. Je zde patrná i zřetelnější fabule, již tvořila legenda o Tristanovi a Izoldě. Podobně jako ve všech gardzienických inscenacích to však nebylo vyprávění příběhu, ale jakýsi obraz světa budovaný pomocí metafor, narážek, poetických zkratk, naplněný hudbou a zpěvem. L. Kolankiewicz podotýká, že inscenace je jakoby zavěšená nad fabulí jako specifickým kulturním kódem. Příběhy o Tristanovi a Izoldě tak nejsou vyprávěné, ale pouze přivolávané a všechny události jsou přítomné jakoby zároveň, „v jakési synchronii mýtu, přivolávané a spojované na základě poetických asociací.“<sup>91</sup>

Všechny gardzienické inscenace se skládají z jednotlivých epizod, které na sebe nemusejí navazovat, mohou být protikladné, v rozporu. Staniewski se tak snaží ukázat mnohohrstevnatost a rozmanitost lidského života a vše obklopujícího kosmu: „V životě se setkáváme s protiklady, uspořádání příčina - následek je velmi často zdánlivým jevem. Není pravda, že když se říká ‚a‘, tak vždy následuje ‚b‘ – a ani ve scénické akci tak být nemusí. Tak tedy spojování jevů zdánlivě nepasujících do uspořádání scénické akce typu příčina –

---

<sup>90</sup> Staniewski, W. *Noty reżyserskie*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 329.

<sup>91</sup> Kolankiewicz, L. *Notatki przed spektaklem. Carmina Burana*. Dialog, 1992, č. 5, s. 80.



následek zobrazuje život. To, že se někdo modlí v kostele, neznamená, že zároveň v duchu nekleje.“<sup>92</sup>

Na začátku představení byli diváci opět vpouštěni po jednom a jednotlivě usazováni, opět jako by přicházeli doprostřed děje a stávali se tak jeho součástí. Na scéně už byl přítomen chór, po obou stranách sálu byly rozmístěny kostelní lavice pro diváky. Centrálním prvkem se stal oltář, po jehož stranách stály dvě skříně jako malé boční oltáře (viz obr. 23-25). Oltář se během akce stával zároveň kolem štěstěny, která řídí svět, skříně jakýmsi mansiony, pobočnými scénami. Na začátku se objevil vesničan z Gardzienic, který neškoleným hlasem uvedl představení. Přiváděl s sebou za uzdu koně, který tu podle Staniewského vystupoval jako „předivo života proudící z přírody“.<sup>93</sup> Po něm přišli herci a postupně se představili: Merlin, Král Marek, Tristan, Izolda, kterou hrály dvě herečky zároveň (viz obr. 26), jedna byla Izolda starší a druhá Izolda mladší, a nakonec Viviana, žena Merlina. Herci se rozestavili okolo kola a tak dali světu řád a hierarchii: Král Marek se vyšplhal na konstrukci, odkud začal kralovat, Vivian točila kolem Fortuny. Do promluv byly včleněny fragmenty z dialogu Macbetha s Lady Macbeth, strofy Hymnu o lásce sv. Pavla či verše z *Písně písní*. Tristan nakonec vyhrál lásku Izoldy nad Markem, který odešel o slepecké holi. Tristan si vybral Izoldu Starší, Mladší odešla s Merlinem. Představení bylo ukončeno tak, že Tristan a Izolda stáli spletení zády k sobě s rozpaženými rukama u stožáru lodi, již představovaly obyčejné necky. Nakonec na ně spadla černá plachta.

Inscenace *Carmina Burana* se stala místem střetávání kosmických sil. Jednotlivým postavám bylo už na začátku vyděleno jejich místo v hierarchii světa, v rámci kterého se mohly pohybovat. Veliké kolo Fortuny, kolem kterého se točila většina akcí, zde znázorňovalo slepou sílu vládnoucí nad ubohým lidským osudem. „ ‚ikonografie lásky‘ plná sblížení, rozchodů, stesků, zrady, smíření, splnění, vyznání víry (...) se v tomto představení proplétá se svého druhu historiozofií“, říká Z. Taranienko, „s alegoricky pojednanou koncepcí vzniku a rozpadu Království Štěstí, s událostmi zhroucení kosmického Řádu. (...) Velké věci se spojují s malými, mýtické s osobními, veřejné s národními.

---

<sup>92</sup> Zápis rozhovoru Z. Taranienka s W. Staniewskim 23. 1. 1994. Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997, s. 327.

<sup>93</sup> Rozhovor P. Hultona s W. Staniewskim. *Gardzienice*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 423.

Touha po lásce s působením ‚zlé duše‘, vůle boží s problémem zla, hluboká přízeň s agresivním bojem. Kletba plná jedu souzní s lyrickým vzrušením, Hymnus ke chvále Pána se mísí s chechotem; milostné lačnění s rytmem černé mše; nostalgie po velkém činu s židovským pogromem.“<sup>94</sup>

#### 4. 6. Metamorfozy

Další inscenací započal soubor linii inspirovanou antikou, ve které pokračuje dodnes. K tomu, proč se Gardzienice přiklonily k antice Staniewski podotýká: „Cítil jsem potřebu obrodit hodnoty svázané s touto kulturou. Pozoroval jsem, že tím, že na ně zapomínáme, kopeme si hrob. Jsou to základy, na kterých stavěla současná Evropa, která umísťovala do centra člověka schopného dialogu; který neničí, ale tvoří. Antika experimentovala umělecky. Nebyly to však experimenty ničící dílo Tvůrce, nýbrž doplňující jej. Konečně antika stvořila ideu člověka na cestě, hledajícího Zlaté rouno, putujícího do Ithaky...Vymyslela pojem nostalgie, který se doslovně překládá jako bolest návratu. Popisuje celý náš život, který je od narození hledáním domova, z něhož jsme vyšli.“<sup>95</sup>

*Metamorfózy* vznikly podle díla *Metamorfózy aneb Zlatý osel* řeckého autora Apuleia ze 2. st. n.l., které obsahují fragment obsahující popis zasvěcování do mystérií bohyně Isidy. Právě toto svědectví vypovídající o řeckých mystériích bylo důvodem, proč Staniewski vybral *Metamorfózy* jako východisko pro svoji další inscenaci. Původně na ní měly Gardzienice spolupracovat s Howardem Brentonem a Royal Shakespeare Company. Z rozvíjející se spolupráce, během které už vznikl scénář inscenace, jež ale nakonec ztroskotala na nedostatku financí, se v inscenaci zachovala jedna anglicky zpívaná píseň. Staniewski chtěl v *Metamorfózách* ukázat přelom v dějinách západní civilizace, kdy se svět vyznávající náboženství starověkého Řecka měnil ve svět křesťanský: „Na začátku byly *Metamorfózy* inscenací, které se ve své metafyzičnosti velmi dotýkala například otázek o Bohu: kdo je můj Bůh? Teď se staly spíše zrcadlem

---

<sup>94</sup> Taranienko, Z. *Dwadzieścia lat „Gardzienic“*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 264.

<sup>95</sup> *Odradzanie wartości*. Rozhovor T. Piersiaka s W. Staniewskim. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://www.gardzienice.art.pl/prasa2.html>.

dnešní amorfnosti chápání života, ve kterém se odbývá groteska tohoto života, jeho komičnost, ambivalence.“<sup>96</sup> Premiéra se konala roku 1997 v Gardzienicích.

*Metamorfózy* vyprávějí příhody Lucia, který je proměněn v osla, ale nakonec se mu po mnoha peripetiích zásahem bohyně Isidy navrátí lidská podoba. Základním materiálem jsou opět písně, zde to jsou převážně písně starořecké z období mezi 5. st. př. n. l. a 2. st. n. l. Inscenace byla koncipována částečně jako jakási přednáška, vzhled do problematiky. Herci ohlašovali jednotlivé písně, informovali o jejich předpokládaném vzniku, v jakých tóninách jsou zpívány, jakou plnily funkci či k jakému mýtu se vztahovaly. Vedle scén z Apuleia zde byly využívány i fragmenty z Platónova dialogu *Faidros*, například části ze Sokratovy a Faidrovy rozmluvy o erotu. Všechny starověké literární texty, které Staniewski v inscenaci využívá, se přímo nebo nepřímo vztahují k mystériím a jejich tajemství.

Gardzienice se snažily rekonstruovat starověkou hudbu podle toho, jak asi mohla znít. Spolupracovníkem na hudební stránce inscenace byl opět Maciej Rychły. Not se zachovalo jen velmi málo, proto je těžké určit její původní formu. Staniewski zdůrazňoval, že soubor realizoval pouze svoji představu, a vytvořil mnohohlasou expresivní hudbu, kterou ovšem nevydával za jedinou možnou rekonstrukci. Nedá se určit, jestli se přiblížily starověkému pojetí. Předchozí akademické rekonstrukce, vyznačující se pomalým tempem a nedynamičností, ale gardzienické představě nevyhovovaly.

Staniewski v režisérské poznámce říká, že stejně jako předchozí inscenace má i tato zřídlo v hudbě. Poprvé se tu však hudbu neučili od lidí, ale od „živých kamenů“, tedy z fragmentů hudebních zápisů na kamenech. „Zpívat z kamenů, to je jako by zpívat kámen, dávat svědectví, že je minimálně stejně živý jako příroda.“<sup>97</sup> Písně v *Metamorfózách* jsou zpívány v starověkých tóninách a starověkých melodických linkách dnešními hlasy. Gardzienice všechno předělaly, změnily tempo, rytmus, dynamiku. Jak ale podotýká Staniewski, možná to není předělané, ale naopak to zrcadlí ducha doby. „Ještě jedna příhoda o našem zpívání“, říká Staniewski. „Během zkoušek, pozdě v noci v Gardzienicích, v sále ve stodole, na vrcholku mezi lesy, v „místě, které není“,

---

<sup>96</sup> *Dramaturgia potłuczonej wazy*. Rozhovor G. Józewczuka s W. Staniewskim. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://www.gardzienice.art.pl/prasa2.html>.

<sup>97</sup> Staniewski, W. *Noty reżyserskie*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 330.

kde se snoubí smutek s neštěstím (...). Během těch nocí se k nám přicházeli ohřát a lísat divocí, vyhnaní psi. Psi byli prvními svědky našich Výprav do starověku. To, že nám přivykli, je dalším vítězstvím Pythagora, který chtěl léčit hudbou a hudbou krásit duše veškeré živé přírody.“<sup>98</sup>

V *Metamorfózách* nehráli herci nějaké konkrétní postavy, které by byly charakterizované a měly jméno, jedinou zřetelnou postavou je Osel, jasně charakterizovaný přidělaným ocáskem. Prostor byl velmi jednoduchý. Uprostřed scény stál dlouhý masivní stůl přikrytý ubrusem. Svoji délkou zaujímal celou šířku sálu. Za něj, naproti divákům, usedli herci. Před stolem byl ponechán prázdný prostor pro rozehrání některých scén, vzadu za stolem byly připraveny hudební nástroje. Herci přicházeli ve vesnickém oblečení a začali rozehrávat jakousi vesnickou grotesku: mudrc, vyprávějící o platónském bratrství, stará nahluchlá bába, hýkající osel, dvě vesničanky, které stále vybuchovaly smíchem (viz obr. 27). Míšení vysokého stylu Apuleiovy promluvy s vesnickým živlem působilo velmi groteskně. Po prologu herci odhodili vesnické oděvy a odkryli bílé tuniky. Objevily se fragmenty z *Metamorfóz*, proměna Lucia v osla, extatické vířivé tance Bakchantek na počest boha Dionýsa se mísily s obrazy Krista (viz obr. 28-31). Nakonec herci zpocením tancem usedli opět za stůl a zazpívali píseň na počest boha Apollóna. Když se začali chystat k odchodu, Osel chtěl zůstat. Odcházející ho s křikem vyháněli, on ale se slovy „nechci“ odešel druhým východem.

Inscenaci Staniewski označil jako divadelní esej, čímž rozuměl „krátkou rozmluvu na vybraná témata, která jsou představena a objasněna za pomoci slova, ale též zpěvu a pohybu, a zabarvená různě vědomým subjektivismem režiséra; jeho stopy jsou v komentářích a dodatcích zdánlivě náhodně vrhaných ze scény, jež by měly zůstat spíš jen didaskaliemi, tedy poznámkami v režijní knize“<sup>99</sup>. Hlavním cílem tohoto divadelního eseje je „vytvořit zahuštěnou skutečnost, jejíž vnitřní tření a explozivnost by měly působit na emoce diváka jako střet sil na bitevním poli. Rozlety představivosti, vsuvky, které zdánlivě nejsou v souvislosti se zobrazovanými tématy, by měly fungovat jako hlasitě pronášené vysvětlivky, ze kterých se někdy dozvídáme víc než z textu díla.“<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Staniewski, W. *Noty reżyserskie*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1-4, s. 330.

<sup>99</sup> Staniewski, W. „*Gardzienice*“ – *praktykowanie humanistyki*. Dialog, 2007, č. 5, s. 171.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 171.

Staniewski se v *Metamorfózách* pokusil zobrazit ovzduší doby přelomu, odchodu jednoho a příchodu druhého náboženství. Proto zde znějí jak písně na počest řeckých bohů, tak křesťanské písně. Inscenace byla velmi divadelní, uchovávala si silnou distanci vůči všemu předváděnému, protože jak Staniewski tvrdil, nechtěl stvořit nějaký paranáboženský obřad, ale skutečné divadlo.

#### 4. 7. Elektra

Vždycky když Staniewski začal pracovat na další inscenaci, hledal odlišnou kulturní inspiraci než v předchozích pracích. Tentokrát však zůstal ve starověkém Řecku a zrealizoval Euripidovu *Elektru*, která je zatím poslední gardzienickou inscenací, pokud nepočítáme *Ifigenii v Aulidě*, jež je teprve ve fázi zrodu a předváděna je zatím pouze v pracovní verzi. Staniewski říká, že v antické inspiraci našly Gardzienice svůj přístav. *Elektra* se od předchozích inscenací v mnohém liší metodou režisérské práce. Základním stavebním kamenem je technika zvaná cheironomia, řeč gest; v těchto gestech, v jejich rytmu, je zapsána hudba, gesta tvoří jakousi hudební osnovu. Práce s gesty odpozorovanými z antických váz, inspirace čerpaná z „živých kamenů“, měla velký význam už v *Metamorfózách*, zde šel ale Staniewski ještě dál. Hledal takové úklady těla, ramen a hlavy, které by beze zbytku charakterizovaly určitý stav, rozpoložení člověka, konkrétní emoci. Na základě obrázků z váz a soch rozlišil okolo 160 různých gest a vytvořil jakousi jejich abecedu (viz obr. 32). Gesta se zde ovšem nerozlučně spájejí s písněmi a slovem. Staniewski k tomu říká: „Cheironomista užíval obě ruce. Jedna ruka mohla ukazovat tón, druhá rytmus. Pozice ramen, úkladů dlaní a figur prstů mohlo být nepočítatelné množství, tvořily ale součást zkodifikovaných a precizních pravidel. Musely precizně vyjádřit hudební hodnoty, jako výška zvuků, interval, rytmus, tempo (...). V gestech byl umístěn zápis hudby. A z této pozice byla cheironomia druhem autonomního umění, které bylo svázané s odkazováním na věci božské.“<sup>101</sup> Staniewski vybírá odpovídající gesto vůči vypovězenému slovu i zadržení gesta v momentu vyvrcholení akce. Snaží se nalézt taková gesta, jejichž síle výrazu se nedá odolat. Tvrdí, že teprve tehdy, když je slovo svázáno s gestem, tónem a hudbou, ukazuje svůj pravý význam, a že nadešel čas, aby

---

<sup>101</sup> Staniewski, W. „Gardzienice“ – *praktykowanie humanistyki*. Dialog, 2007, č. 5, s. 167.

byl slovu klasického dramatu navrácen celý jeho organický tvar, spolu s vrstvami zvuků, hudby a gesta. Další odlišností bylo to, že zde Staniewski poprvé realizoval na scéně dramatický text, jakkoli upravovaný, přestavovaný a krácený.

Staniewski zdůrazňuje, že při výběru konkrétních textů hraje důležitou roli fascinace jejich autorem. Vybíral si maniaky, blázny, experimentátory, provokatéry, kteří říkali nepříjemnou pravdu lidem do očí, ale kteří byli zároveň idoly své doby. Do této řady mu dobře zapadal po Awwakumovi a Apuleiovi i Euripides. Klíčovou osobou nové inscenace se tedy stal on. Staniewski text znatelně upravil, zpřeházel některé scény a opět zhustil emoce. Jeho inscenace se tak stala tragédií pocitů, tragédií o epidemii násilí, která zaplavila naši společnost. V předchozích inscenacích byl text zastupován hudbou a pohybem, zde nastala změna. Staniewski nechtěl užívat gesto nahrazující slovo, ale gesto neoddělitelně spjaté se slovem, jako jeho dvojník. Gesto jako emoce ilustrující a doprovázející slovo. Slova a gesta zde tedy plní funkci, jakou dříve zastávaly písně. K tématu *Elektry* Staniewski říká: „*Elektra* je jako studna - čím hlouběji se schází, tím větší úlek a tím důraznější ozvěna každého dotčeného problému. Zkousíme nalézt odpověď na otázku fatální síly, která roztočila spirálu neštěstí, zločinu a strachu. Proč je člověk vůči nim bezbranný? Proč si v hlavách náctiletých splétá hnízdo démon zabíjení? Důležitým problémem je v tomto dramatu zrovnoprávnění. Proč ženy vypadají ve stejných situacích jako nelidští démoni a muži jsou ospravedlňováni? Chceme taky proniknout do psychiky mladé ženy, která byla v dětství znásilněna. Jaké můry ji mučí? Co se děje v její hlavě, duši, těle? Forma inscenace je otevřená, stejně jako forma tohoto dramatu.“<sup>102</sup>

Staniewski tentokrát veřejně představil nejprve ukázky práce v toku, *Scény z Elektry*. Prostor představení byl dlouhý a úzký, svými proporcemi připomínal řeckou skéné. Na pozadí scény byly využívány posuvné papírové kulisy, písně zpívaly dva chóry. Za necelý rok intenzivní práce se objevily další *Scény z Elektry*, které se od první verze velmi lišily. Inscenace se ucelila, použité prostředky se minimalizovaly. Práce na inscenaci byla velmi intenzivní a po prvních ukázkách se prakticky vše změnilo.

---

<sup>102</sup> *Elektra z gestem*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://www.gardzienice.art.pl/prasa2.html>.

Inscenace *Elektra*, které dal Staniewski opět podtitul „divadelní esej“ měla premiéru v květnu roku 2004. Vyznačovala se minimalismem použitých prostředků. Herci svoji hru většinou soustředili do středu scény, obešli se téměř bez rekvizit. Často se obraceli k divákům a teprve po nich ke svému hereckému partnerovi. Plynule přecházeli od mluvy ke zpěvu, od zpěvu ke gestu, od gesta k tanci. Ti, kteří se zrovna neúčastnili akce, tvořili chór, který krátkými vstupy podporoval hereckou hru. Herci byli oblečeni do rozevlátých oděvů, šatů a tunik, které jen velice volně odkazovaly k oblečení antického Řecka (viz obr. 33). V některých scénách měli na tvářích masky (viz obr. 34). V pozadí scény byly v řadě umístěny trůny. Představení začínalo jako napůl improvizovaná přednáška. Herci demonstrovali, jak rekonstruovali hudbu, jak se snažili přenést gesta z váz na svá těla. Praktické ukázky začaly plynule přecházet do první scény. Ta představovala královský dvůr, kde dívky zpívaly balkánský průvodový tanec, do toho se mísilo žonglování, ukázky bojového umění. Dalším obrazem je znásilnění Elektry (obr. 35), poté na scénu vchází Rolník, jenž zároveň autorem, Euripidem, který oživuje postavy příběhu a jemuž se tyto postavy nakonec vymknou z rukou, když mu vytrhají všechny masky, jež ho obklopovaly (obr. 37).

*Elektra* ukazuje novou cestu inscenování řeckého dramatu: Gardzienice navracejí řeckému divadlu to, co bylo v moderních inscenacích dosud často opomíjeno, tedy živel tance a hudby, propojených s výrazným gestem.

#### **4. 8. Kosmos Gardzienic**

Inscenace *Elektra* se společně s *Metamorfózami* většinou hraje v rámci tzv. *Kosmu Gardzienic*, který je jakousi koláží, průřezem divadelní tvorby Gardzienic, a jenž má zároveň zrcadlit ducha Výprav a Shromáždění. Poprvé byl představen na festivalu Theater der Welt v Berlíně roku 1999. *Kosmos* tu byl předveden v berlínské katedrále, diváci byli převáděni na různá místa, kde jim byly prezentovány úryvky z jednotlivých inscenací. *Kosmos* ovšem není pouze skladbou jednotlivých úryvků, ale integrální kompozicí. Gardzienice chtěly poukázat na důležitost divadelního setkání, klíčová zde proto byla otevřenost *Kosmu* a představení v Berlíně bylo zakončeno lidovou zábavou jako jednou z důležitých potřeb člověka. *Kosmos* byl na hranici svátku divadla a běžného života. Divadlo přecházelo v setkávání.

Z jednorázového záměru se stal pravidelně předváděný projekt. Jeho forma se ale trochu proměnila. Od jara 2003 se jeho části přestaly tolik obracet k minulosti souboru, ale začaly se zaměřovat více na různorodost aktuálně vytvářených prací. Gardzienice se proměnily v antickou vesničku a *Kosmos* s přídomek *Antický* se stal formou prezentace nejnovějších výzkumů souboru. Vznikl projekt *Starověké Řecko a Kosmos Gardzienic* (*Starożytna Grecja i Kosmos Gardzienic*), Staniewski uvažuje vytvořit v budoucnu kolem stávajících budov nové prostory odkazující se na antickou kulturu. Tomasz Rodowicz, jeden z dlouholetých členů divadla, založil soubor *Orkiestra Antyczna*, který se zabýval rekonstrukcí antické hudby.

V současné době Gardzienice pracují na nové inscenaci, *Ifigenii v Aulidě* podle Euripida, jejíž realizaci promýšlejí už několik let. Jak je v Gardzienicích zvykem, práce na inscenaci, práce v toku, je průběžně ukazována veřejnosti (viz obr. 38 a 39). Premiéra je plánována na říjen roku 2007 v divadle La MaMa v New Yorku. *Kosmos Gardzienic* tedy v současnosti zahrnuje dvě inscenace, *Metamorfózy* a *Elektru*, dále ukázky *Ifigenie v Aulidě* a dvě práce studentů Akademie divadelních praktik, *Vázu François* a tzv. *Malou Elektru*.

#### **4. 9. Akademia Praktyk Teatralnych**

Akademie divadelních praktik (Akademia Praktyk Teatralnych) vznikla ze Staniewského iniciativy roku 1997. Pracuje v dvouletých cyklech, její semináře se konají každý měsíc v Gardzienicích či v Lublinu a trvají 5-7 dní. Koordinátorem činnosti Akademie je Mariusz Gołaj. Program se skládá z pravidelných tréninků těla a hlasu vedených souborem Gardzienice, dále z přednášek, konverzací, seminářů a diskusí realizovaných ve spolupráci s univerzitními a divadelními středisky z Polska i ze zahraničí, z divadelních a filmových ukázek, koncertů, výstav, pracovních konferencí s praktikami divadla a hudby, ze Shromáždění a Výprav za tradičními společnostmi, z práce pro středisko. Program je zaměřen na několik témat: formování prostředků hereckého výrazu (píseň, tělo, slovo), dědictví archaických kultur (původní lidové kultury, rituální umění, starověké civilizace), teorie, historie a praxe divadla, hudby, vizuálních umění, literatury, ekologické aspekty a práce animátora v středisku. Přednášejícími jsou zde umělci inspirující se tradicemi,



univerzitní profesori i režiséři repertoárového divadla. Projektem Akademie jsou inscenace *Váza François a Malá Elektra*.

Gardzienice během svého třicetiletého působení vytvořily pouze pár inscenací, což je „světový rekord, co se týká počtu realizovaných premiér ve vztahu k délce existence divadla“<sup>103</sup>. Ty vznikají vždy několik let, a předchází jim pečlivé studium pramenů z nejrůznějších oblastí umění, literárních, hudebních i výtvarných předloh. Herci odjíždějí sbírat materiál a inspiraci do různých oblastí Polska i do zahraničí. Inscenace také nejsou nikdy ukončeny, nemají stálý tvar, jsou naopak v ustavičném procesu otevřené novým impulsům zvenčí, pronikány měnící se skutečností a vzájemně konfrontovány. Gardzienice znovuobjevily často vysmívanou a přehlíženou oblast lidové kultury, kterou dokázaly opět oživit organickým začleněním jejích motivů do svých inscenací. Avšak pokaždé, když opanovaly jednu oblast inspirace a mohly tak tvořit další inscenace podle osvědčených metod, změnily namísto toho radikálně směr a ponořily se do neznámých vod odlišné kulturní oblasti. Inscenace, které jsou hrány vždy několik let, se také sytí klimatem měnící se doby, její „teplotou, náladou, změnami“<sup>104</sup>. Staniewski má k inscenaci vztah jako k živé bytosti: „Dokud umožňuje vykonávat určité změny, změny situační, hudební, i ve složení herců, tak je jako stále živě mluvící organismus“, říká<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Dudzik, W. *Praktykowanie Gardzienic*. Dialog, 2007, č. 5, s. 146.

<sup>104</sup> *Dramaturgia potłuczonej wazy*. Rozhovor G. Józewczuka s W. Staniewskim. (cit. 5. 8. 2007)

Dostupné z: <http://www.gardzienice.art.pl/prasa2.html>.

<sup>105</sup> Tamtéž.

## 5. Vesnické divadlo Węgajty

Vesnické divadlo Węgajty (Teatr Wiejski Węgajty) bylo založeno roku 1986 Wacławem a Erdmutou Sobaszkovými, kteří už měli za sebou zkušenost z působení v Interdisciplinárním umělecko-výzkumném středisku „Pracowna“ v Olsztyně (Interdyscyplinarna Placówka Twórczo-Badawcza „Pracownia“), jež roku 1977 založili absolventi dějin umění a kulturologie z Varšavské univerzity. Už zde se začala rýsovat budoucí węgajtská inspirace tradiční kulturou, v pouličním představení *Cesty do mnoha odlehlých zemí světa (Podróże do wielu odległych krajów świata)* inspirovaném mimo jiné tradičními chasidskými příběhy. Velký význam měla pro Sobaszka také spolupráce s Grotowskim na jeho *Special Projectu*; ke Grotowskému se často odvolával a zkušenosti načerpané v rámci jeho projektů vždy považoval za nejdůležitější impuls v počátcích své samostatné divadelní práce.

Do Węgajt dále přišli Wolfgang Niklaus, který předtím působil jako stážista v Gardzienicích a později hrál v *Životě protopopa Awwakuma*, a Małgorzata Dzygadlo-Niklaus, jež byla autorkou scénografie k této inscenaci. I Wacław Sobaszek se účastnil gardzienické Výpravy a podílel se na dalších Staniewského projektech. Stejně jako Gardzienice přijalo Sobaszkovo divadlo název podle vesnice, jež se stala sídlem souboru; Węgajty leží v oblasti Warmia na hranici s Ukrajinou. Herci se do vsi přestěhovali na stálo, stali se její součástí. I Węgajty se začaly vydávat na Výpravy (viz obr. 40 a 41), ty se ale konaly s poněkud jiným cílem než ty gardzienické. Węgajty se chtěly zapsat do cyklického roku polské vesnice, snažily se oživovat odvěké rituály, jakými byly nejrůznější sousedské pochůzky; o Vánocích se tak vydávají do okolních vesnic zpívat koledy, o Velikonocích takzvané alelujky; během koledování navštěvují vesnická stavení a hledají pamětníky původních zvyků. Další důležitou aktivitou je pořádání lidových zábav. W. Sobaszek tvrdí, že je důležité odhadnout, co konkrétní vesnice potřebuje, a tak v ní pro sebe najít vhodnou roli, srůst s ní.

Záměrem Węgajt, jak říká Sobaszek, je divadelní činnost seskupená kolem existujících fenoménů, jakými jsou cesty koledníků v Bieszczadech, „alilujka“ ze suwalské oblasti, velikonoční a vánoční mystéria, růžencové pašije, suwalské a wilenské „kantyczki“, svatební písně, písně pohřebního cyklu, liturgické písně

(katolické i jinověrné), lidové apokryfické motivy (veršované písně a morality), umění zpěváka lyrika a zpěváka improvizátora.<sup>106</sup>

## 5. 1. Koledy

Węgajty zrekonstruovaly koledy poprvé roku 1989 jako svébytnou paradižadelní formu a zabývají se jimi dodnes. Sobaszkovi tvrdí, že je to oblast velké různorodosti; svým způsobem je to druh komedie dell'arte: „situace a postavy jsou ustálené, ale velká dávka improvizace dodává specifické kouzlo a energii.“<sup>107</sup>

Soubor nejprve koledoval v oblastech Bieszczad a Huculska; v koledování ve warmijské oblasti, v níž ležely Węgajty, jim bránila složitá národnostní situace. Podařilo se jim to teprve několik let po změně režimu, v roce 1995. Začali se pokoušet rekonstruovat podobu tradičního koledování ve warmijské oblasti, které se zdálo už téměř zapomenuto. Ze svých četných Výprav si přivezli zlomky zapomínané obřadní tradice, kromě toho na jedné půdě ve Węgajtech objevili tradiční masky Šimla a Kozy, s nimiž se od té doby vydávali na obchůzku po staveních. Scénář koledy se zakládal na vyprávění jednoho z místních pamětníků. Koledovalo se během hlavních církevních svátků obřadního roku. Před Vánoci se chodilo s Šimlem, kolem Nového roku se koledovalo s Kozou a na Tři krále s hvězdou; o Velikonocích se chodilo na tzv. alelujky (alelujki). Součástí velikonoční koledy jsou také tzv. oracijky (oracyjki), často velmi rozpracované rýmované promluvy, které obsahují například blahopřání či prosby o dary. Vedle německých koled pro tuto oblast typických využívají i koledy polské či ukrajinské (viz obr. 42-44).

Herci z Węgajt se na každou koledu pečlivě připravují, propracovávají scény s Kozou, Šimlem, Herodem či Židem, učí se zpívat polské, ukrajinské nebo běloruské písně, tančí tradiční tance. Během koledy chodí s hudbou od domu k domu, kde na ně čeká pohoštění. Snaží se obejít vždy všechny domy ve vsi, což je mnohdy velmi obtížné. Přesto však v mnoha domácnostech, které před nimi hospodáři zpočátku pečlivě zamknou, dochází často k nejcennějším setkáním. Signálem příchodu koledníků je koleda „pod oknem“, kterou často

<sup>106</sup> Viz Sobaszek, W. *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgajty“*. Konteksty, Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 69.

<sup>107</sup> Sobaszek, E. – Sobaszek, W. *Fieldwork Project (Projekt Terenowy)*. In: *Animacja kultury*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW 2002, s. 151.

doprovází nějaký hudební nástroj, například pastýřský roh. Spolu s hostiteli, většinou starými lidmi, zpívají, tančí, vyprávějí si; kulturní výměna je oboustranná. Koledy tak mají podobnou funkci jako gardzienická Shromáždění, ačkoli jsou poněkud komornější. Vyvrcholením koledování je často lidová zábava.

Základem a výchozím bodem veškeré aktivity Węgajt je hudba. Materiál k inscenacím čerpají převážně z lidových tradic, písní a vyprávění starých lidí, se kterými se setkávají během Výprav a kteří jsou posledními pamětníky pomalu hynoucí tradice. Tento materiál pak Węgajty tvůrčím způsobem přetvářejí v živý celek. T. Kornaś upozorňuje na paradoxní situaci lidové kultury, která je na vesnicích pomalu zapomínána, protože vsi se chtějí přiblížit kultuře městské, kultuře inteligence, a inteligence z města se naopak vrací ke kultuře lidové, tradiční, kultuře svých kořenů. Pak se přihodí takové situace, kdy lidé z města učí lidi z vesnice zapomenuté zvyky, které se zde prvotně utvářely a rodily.

Węgajtské inscenace jsou spíše „pozvolnými vyprávěními, ve velké míře rovněž odvozenými z vesnické tradice. Překračují obecně chápanou strukturu inscenace. Nejvýrazněji je to vidět, když se na představení díváte v místě, ve kterém se narodila – v přestavěné węgajtské stodole, v krajině morénových kopců, blízko lesa, daleko od silnice. Zde, v kolonii vsi Węgajty, má každý dům svoje jméno jako člověk. Každá denní nebo roční doba má úplně jinou barvu. Ale v těchto slovech není žádný prázdný sentimentalismus, protože celý okolní prostor se do představení silně otiskuje.“<sup>108</sup> Stejně jako Gardzienice i Węgajty zahrnují do své divadelní práce celou okolní krajinu, která je součástí jejich života i tvorby.

Inscenace se konají zřídka a vždy se stanou událostí ve vsi. Sjedou se sem hosté, přijdou stálí obyvatelé. Po představení se lidé shromáždí a ještě dlouho při čaji rozmlouvají.

## 5. 2. Historie Vincenza

První inscenací, jejíž premiéra se konala v březnu roku 1988 ve Węgajtech, byly *Příběhy Vincenze (Historie Vincenza - Historie dziwne, zaśnione, lecz*

---

<sup>108</sup> Kornaś, T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini 2004, s. 291.

*niezmiernie wyraźnie o Prawdziwym Żydzie, Antychryście i Preoswiaszczennym Metropolicie)* v režii Wacława Sobaszka, výsadního režiséra všech węgajtských inscenací. Soubor se inspiroval povídkovou knihou Stanisława Vincenze<sup>109</sup> *Na wysokiej połoninie* vyprávějící příběhy lidí z huculské oblasti. Inscenace je vytvořena na principu spřádání vyprávění, jak se asi rodilo ve vesnických chalupách při různých shromážděních (viz obr. 45-46). Skládá se ze tří příběhů, jejichž vyprávění ve světle svíček je doprovázeno hudbou, zpěvem a tancem. První vypráví o příjezdu Metropolitě a radostné zábavě, druhý o Bubeníkovi, a třetí, inspirován chasidskými příběhy, o židovském krejčím Pinkasovi, který kvůli svojí horlivosti v zašívání všeho, co viděl, oddálil příchod Mesiáše. T. Kornaś k průběhu inscenace poznamenává: „Příběh o Pinkasovi (...) vypráví Wolfgang Niklaus, který sedí za stolem a před sebou vodí figurky. Dělá to tím nejprostším způsobem, jako děcko, které mluví s panenkou, již drží v ruce. Tato akce zdůrazňuje na jednu stranu prostotu, a na druhou pohádkovost příběhu. Živá hudba, hlaholíci během celého představení, využívá huculské a židovské melodie, extatický tanec, niguny - chasidský zpěv beze slov, melodicky pojednávaná slova. To všechno způsobuje, že se inscenace stane jednolitou hudebně-divadelní kompozicí.“<sup>110</sup>

### 5. 3. Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi

Druhou inscenací z roku 1992 byla *Hospoda na věčnosti (Gospoda ku Wiecznemu Pokojowi)* v režii Wacława Sobaszka, která využívala fragmentů z románu *Dolina Issy* Czesława Miłosze, ale i například části scény sestoupení do pekel *Historie o slavném zmrtvýchvstání Pána* od Mikołaje z Wilkowiecka, německé verše Johanna Bobrowského nebo lidové smuteční písně. „V *Hospodě...* se klenba přestavěné stodoly přeměňuje ve střechu svatyně a zvonici. Stůl pokrytý huculskou látkou, s ojí táborového vozu, se stává metaforou cesty, a hospoda v titulu – místem setkání.“<sup>111</sup> Węgajty zde spojily různé tradice, které se na polském východě po staletí mísily a vzájemně

<sup>109</sup> Stanisław Vincenz (1888-1971) byl polský spisovatel a publicista, sběratel folklóru. Jeho román *Na wysokiej połoninie* se inspiroval lidovým vyprávěním lidí z oblasti Huculska.

<sup>110</sup> Kornaś, T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini 2004, s. 293.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 294.

ovlivňovaly. Zřetelně tu byla zastoupena inspirace z předchozích alelujek; průběh celé inscenace připomínal průběh velikonočních obchůzek (viz obr. 47).

#### 5. 4. *Opowieści kanterberyjskie*

Další inscenace, *Canterburské povídky (Opowieści kanterberyjskie)*, která vznikla roku 1996 v režii Wacława Sobaszka, se inspiruje jednou z povídek Chaucerovy knihy, povídkou o rytíři, který na svých cestách dojel z Palestiny až do Prus, a doplněna je motivy z dalších tří povídek. Velký význam tu pro Węgajty měla povídka o třech hýřilech, jejíž velmi podobnou verzi slyšeli od povídkáře z oblasti Suwalska a jež je tak důkazem příbuznosti a těsného sepětí nejrozmanitějších kultur. Inscenaci opět dokreslují různé melodie. Wolfgang Niklaus tu například zpívá píseň Waltera von der Vogelweide, minnesaengra ze 13. století, dále je tu využito melodií z *Carmina Burana* nebo ze starých francouzských rukopisů ze 12. a 13. století (viz obr. 48).

Herci byli oblečeni velmi jednoduše, do volných kalhot nebo sukní, kabátů a starých klobouků. Ve své hře se obešli bez složité scénografie, jako rekvizity používali prosté předměty denní potřeby, stůl, židle, sud, ale třeba i Šimla, tradiční postavu z venkovských maškarních průvodů (viz obr. 49-51). Herci dokázali pouhou silou vyprávění příběhu vytvořit před diváky atmosféru středověkého dvora. „Máme pocit, že sem přišla kočovná skupina. Pro naše pobavení rozehrávají historky o kohoutovi Chanteclairovi a slepičce Pertelotě, s postavou ženy, která měla pět mužů, vnášíjí trochu frivolnosti, pro ponaučení vyprávějí pohádku o třech hýřilech, a příhody princezny Emelie a jejích dvou nešťastných nápadníků, rytířů uvězněných ve věži, nás mají dojmout a naplnit zamyšlením. V *Povídkách*, jak je ve Węgajtech zvykem, byly využívány na živo vykonávané písně a hudba, objevily se také středověké či stylizované tance, jako například scéna boje, v níž byly meče nahrazeny dřevěnými klacíky.“<sup>112</sup>

#### 5. 5. *Dvě cesty*

Roku 1994 se soubor rozdělil na dvě samostatně tvořící skupiny. Wacław Sobaszek pokračuje v řízení původního souboru, v rámci tzv. Terénního

---

<sup>112</sup> Grudzińska, M. *Opowieści kanterberyjskie na dwa glosy*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=16>.

projektu (Projekt Terenowy) vede dílny, výpravy a vytváří nové inscenace. Wolfgang Niklaus vede Scholu Vesnického divadla Węgajty (Schola Teatru Wiejskiego Węgajty), jejíž práce spočívá v praktikování gregoriánského chorálu a rekonstrukci liturgického dramatu. Schola připravuje liturgická dramata při příležitosti každého náboženského svátku a prezentuje je v kostelech. T. Kornaś popisuje charakteristický druh pohybu, jaký herci Scholy během svých vystoupení užívají: „Herci zadržují nebo zpomalují své pohyby v pózách známých z ikonografických odkazů, zatímco fáze pohybu mezi následujícími zpomaleními je velmi rychlá. To dodává pohybům svébytný rytmus: hieratické gesto, rychlá změna pozic, opět zastavení v následujícím (živém) gestu. Změny tempa ale nejsou prudké, nenarušují plynulost pohybu.“<sup>113</sup> Gesta byla odpozorována z ikonografických obrazů a soch, podobně jako vytvářely Gardzenice pohyby ke své inscenace *Život protopopa Awwakuma*. Herecká akce probíhala mezi mansiony, užity byly skromné rekvizity, jako například svíce nebo chléb.

W. Sobaszek si v rámci svého Terénního projektu klade několik otázek. Mimo jiné se ptá, jak může hudba sloužit vzniku nových divadelních vizí či jak se může slovo stát počátkem divadla. Pro práci divadla takového typu, jaký Węgajty reprezentují, jsou klíčové otázky týkající se spojení divadelní tvorby s tradiční kulturou: „jaký mají pro divadlo význam činnosti směřující k rekonstrukci a kontinuaci tradice? Může se divadlo budoucnosti inspirovat tradiční kulturou? Jak se dá pronikat do živé lidové kultury?“<sup>114</sup> Tyto otázky ohraničují a definují pole činnosti souboru, jenž na ně hledá už více než dvacet let odpovědi ve své práci.

## 5. 6. Kalevala

Inscenace *Kalevala – nepsané fragmenty* (*Kalevala – fragmenty niepisane*) z roku 2000 byla terénním projektem svázaným s osobou Treva Hilla, anglického herce, loutkáře a antropologa, jenž se už několik let pravidelně podílí na práci Terénního projektu. W. Sobaszek říká, že stejně jako on i Węgajty už dříve promýšlely divadelní adaptaci *Kalevaly*, finského národního

---

<sup>113</sup> Kornaś, T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini 2004, s. 301.

<sup>114</sup> Sobaszek, E. – Sobaszek, W. *Fieldwork Project (Projekt Terenowy)*. In: *Animacja kultury*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW 2002, s. 150.

eposu. Ze spojení těchto dvou koncepcí tak vznikla nová inscenace. „*Kalevala* se pro nás stala cestou po okrajích evropské kultury. Přes Estonsko, Karelii, Finsko, Skandinávii do Skotska a Irska. Nebo na druhou stranu, z Kalevy a Pohjoli přes Rusko a Ukrajinu, po stopách skomoročů<sup>115</sup> na Blízký Východ a do Afriky. V inscenaci zazní tři jazyky, anglický, polský a ukrajinský. Proč ta mnohojazyčnost? Protože jsme k ní v našem souboru odsouzeni. Myslíme, že každá z těch tří verzí je zrcadlem, které pokaždé jinak odráží originál a umožňuje stvořit v představitosti onu prvotní kvalitu a identitu díla.“<sup>116</sup>

Inscenace si opět vystačí s velmi jednoduchou scénografií, jedním černým závěsem, před nímž se rozehrávají jednotlivé epizody osvětlované svíčkou, jejíž světlo vrhá na stěny třepotající se stíny. Rekvizitami jsou zde hrábě nebo lopata na sázení chleba. Herci jsou oblečeni do jednoduchých volných kalhot a košil, někteří z nich používají obličejové masky nebo polomasky (viz obr. 52-54). „Ve vizuálním smyslu se inscenace výrazně dělí na dvě části. První její část je jasná, jsou to narozeniny hrdiny, jeho romance a válečná vítězství. V divadelním jazyku je to část buffo. Druhá část, to je temná strana života, a ta je už pouze vážná. Pobyt v Pohjoli je pro hrdinu doba zápasu s nejhorším nepřítelem, protože ten nepochází zvenčí, ale z vlastního stínu. Pohjoli je krajem neznámých sil a smrti, ale i temných pokušení.“<sup>117</sup>

## 5. 7. Divadlo v plenéru: *Upiorny Całun* a *Missa Pagana*

Rok po *Kalevala* vznikla další inscenace Węgajt, nazvaná *Přízračný rubáš* (*Upiorny Całun*), plenérová inscenace podle druhé části Mickiewiczových *Dziadů*, s využitím dalších fragmentů: *Dybbuka*, básní Johanna Bobrowského nebo zpívané fráze slezského mystika Anioła Ślázaka. Hudbu složil Mieczysław Litwiński. Do inscenace se důležité zapsaly zvuky z okolní přírody, cvrkání cvrčků nebo bučení krávy, náladu dokreslila vůně trávy a bylinek (viz obr. 55).

*Missa Pagana* podle Edwarda Stachury byla další inscenací v plenéru, opět s hudbou M. Litwińskiego, kterou její tvůrci popsali jako inscenaci – cestu, mši poutníka. „Zahrají vítr, kamení, les, kopce, ozvěna, fujara, trubky, zvonky,

<sup>115</sup> Skomorochové byli potulní ruští hudebníci.

<sup>116</sup> Sobaszek, W. *Kalevala*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=12>.

<sup>117</sup> Walesiak, I. *Kalevala – fragmenty niepisane*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=12>.



klarinetu, liry, bubny a bubínky – a další hudební nástroje.“<sup>118</sup> Začátek představení byl stanoven na hodinu před západem slunce, což opět poukazuje na snahu o silné sepětí divadla s přírodou a jejími cykly; okolní příroda se stala aktivním partnerem, spoluhrajičím činitelem (viz obr. 56).

## 5. 8. Syncyzna

Zatím poslední węgajtskou inscenací je *Synčina (Syncyzna)* z roku 2004, inspirovaná dílem Witolda Gombrowicze, jehož věčným tématem je vzpoura syna proti otci, proti otčině, kterou chce nahradit „synčinou“. Węgajty ve své inscenaci využily konkrétně dva Gombrowiczovy romány, *Svatbu* a *Trans-Atlantik*. W. Sobaszek o inscenaci říká: „Myšlení o mém rodišti, o vlastním původu, vlastní tradici, má mnoho aspektů, mnoho rozměrů. Je to část otázky, kterou si klademe celý život: kým jsem? To je taky jedna z nejuniverzálnějších otázek umění.“<sup>119</sup> Węgajty na tuto otázku hledají odpověď prostřednictvím zkoumání nejrůznějších tradic. Sobaszek stvrzuje, že na začátku činnosti souboru mělo toto bádání politický rozměr, protože se herci snažili napomáhat duchovnímu procesu obrody společnosti. Později se ale museli od této tradice oddělit, jelikož se v Polsku začal rozmáhat nebezpečný názor, že polské tradice jsou nějak výjimečné, lepší, vyšší než ostatní. Sobaszek říká, že oni se tehdy snažili připomínat „existenci mickiewiczovské, tolerantní ‚živé tradice‘, která se nezříká žádného ze svých pozdních vnuků. Bez ohledu na pohlaví, původ, rasu, a taky, jak se domnívám, sexuální orientaci. Ale i to přestalo stačit. Nyní je problémem sám proces, kdy je na celém světě vidět, jak se tradicionalismus v různých podobách přetváří v agresivní nacionalismus. Musíme být bdělí, musíme pamatovat, že i naše vlastní tradice se nemusí pouze obrozovat, ale i přetvářet, podléhat degeneraci.“<sup>120</sup> Proto se soubor rozhodl inscenovat Gombrowiczův text, jenž řeší právě otázky zdegenerovaného pocitu bezmezné oddanosti otčině, věrnosti národu do vycedění poslední kapky krve, prázdných gest a hesel ve jménu vlasti. „Jde o to, že oba texty užitě v inscenaci, *Svatba* i *Trans-Atlantik*, jsou hlubokou analýzou, kritikou“, pokračuje Sobaszek. „V jejich

<sup>118</sup> Pozvánka na inscenaci *Missa Pagana*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=13>.

<sup>119</sup> Sobaszek, W. *Po co ten Gombrowicz*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=10>.

<sup>120</sup> Tamtéž.

diagnóze je možné vidět současný stav tradiční kultury. Ale tím to nekončí, protože teprve tehdy, když existuje diagnóza, můžeme myslet na terapii.“<sup>121</sup>

V inscenaci, jejíž začátek přivádí diváky rovnou do Henrikova chorobného snu o jeho polské vlasti, plného válečných chimér, se opět pracuje s pohyblivými stíny vrhanými světlem svíčky. Rozvíjí se diskuse o roli otce, o jejím smyslu, která se náhle změní ve scénu v Argentině, čímž se ze skutečnost uměleckého díla přemění ve skutečnost jeho autora, který v Argentině strávil jako emigrant velkou část svého života. V karnevalovém reji se zde objevují komické barevné masky v velikánskýmá očima, křivými nosy šklebivými ústy, groteskně ztvárněné postavy z Gombrowiczova života i ze života jeho postav (viz obr. 57 a 58).

## 5. 9. Inna Szkoła Teatralna

Minimálně dvakrát do roka se ve Węgajtech konají stáže a semináře pod různými názvy: v letech 1990-1993 to byly *Bliżší otčiny* (*Bliższe ojczyzny*), roku 1994 *Stezky tradice* (*Ścieżki tradycji*), v letech 1995-1996 *Směrem k živé tradici* (*W stronę tradycji żywej*), během kterých jsou prezentována různá představení a koncerty pozvaných hostů, probíhají divadelní dílny, přednášky, ukázky filmů.

Od roku 2000 jsou v rámci Terénního projektu organizovány cykly dílen a Výprav nazvané Jiná divadelní škola (Inna Szkoła Teatralna), a od roku 2003 Festival divadelní vesnička (Festiwal Wioska Teatralna). Węgajty jsou otevřené studentům a příchozím, kteří se zajímají o jejich práci. Tato „jiná“ divadelní škola je určena právě jim. Základem školy je dílna, kde se její účastníci učí hrát na hudební nástroje, zpívat a tančit lidové tance, zkoušejí hru s Kozlem nebo Šimlem, vymýšlejí krátké improvizace. Vyvrcholením dílny je vždy účast při koledování nebo na Výpravě; žáci školy se začleňují do práce souboru. Účast ve škole je druhem stáže v divadle, v nekončícím divadelním procesu.

Vesnické divadlo Węgajty se plně sžilo s vesničkou, v níž našlo svoji základnu. Svojí činností se snaží křísit umírající lidové tradice ne jako jakési ornamenty, ale jako funkční prvek života vesnice; nejde jim o pietní rekonstrukci zanikajících zvyků, ale o živou výpověď na jejich základě. Zapojují se do

---

<sup>121</sup> Sobaszek, W. *Po co ten Gombrowicz*. (cit. 5. 8. 2007) Dostupné z: <http://free.art.pl/teajty/pliki/tresc.php?go=10>.

polského obřadního roku, díky koledám stmelují a svým způsobem socializují vesnici. Důležitý je pro ně ale i ekologický aspekt jejich tvorby. V duchu M. Limanowského se snaží obejmout svojí divadelní činností celé okolí, jež je obklopuje, zdůrazňují výjimečnost místa, jež si vybrali jako svůj domov. Okolní příroda se tak stává nejenom kulisou węgajtských inscenací, ale i partnerem v dialogu, spoluhrajícím činitelem.

## 6. Pieśń Kozła

Stejně jako zakladatelé Węgajt i tvůrci divadla Pieśń Kozła, Anna Zubrzycka a Grzegorz Bral, získávali zkušenosti nejprve v Gardzienicích. A. Zubrzycka přijela do země svých předků z Austrálie a s Gardzienicemi začala spolupracovat od začátku jejich existence. G. Bral do Gardzienic přišel na konci 80. let, před začátkem práce na inscenaci *Carmina Burana*, v níž sehrál roli Tristana, a strávil zde šest let. Z Gardzienic odešel roku 1993 a o rok později jej následovala i A. Zubrzycka. Spolu cestovali Evropou jako herečtí instruktoři, účastnili se různých dílen a zároveň rozvíjeli vlastní hereckou techniku. Roku 1995 je Z. Osiński pozval, aby vedli dílnu v Grotowského centru ve Wroclawi. Z původně jednorázového projektu se stala dlouhodobá spolupráce.

### 6. 1. Pieśń Kozła

V roce 1996 se v Brzezince u Wroclawi konala dílna, během níž se zorganizovalo jádro budoucího souboru. První předběžný název formující se skupiny, jenž se později modifikoval, zněl Divadlo Tragon. V centru jejího zájmu stála píseň, tanec a kultura starověkého Řecka. Jméno první inscenace *Píseň kozla (Pieśń Kozła)*, jež odkazuje k počátkům řecké tragédie<sup>122</sup>, přešlo později do názvu celého souboru. Její předlohou se staly Euripidovy *Bakchantky*, inspiraci ale soubor čerpal i například z albánské, řecké, rumunské, bulharské či srbské lidové tradice. V inscenaci nebylo užito žádné scénografie, přizpůsobovala se konkrétnímu prostoru. Herci byli oblečeni do kostýmů různých barev připomínajících zároveň řecké tógy i japonská kimona. Jednotlivé scény z *Bakchantelek* byly pospojované písněmi, tancem, hudbou. G. Bral řídil celé představení podobně jako Staniewski. Jednou nohou stál uvnitř, zároveň ale ovládal představení jakoby zvenčí. Pomáhal hercům, radil, kdy mají nastoupit, určoval tempo.

### 6. 2. Kroniki. Obyczaj lamentacyjny

Premiéra následující inscenace nazvané *Kroniky - lamentace (Kroniki. Obyczaj lamentacyjny)* se konala roku 2001 ještě v Centru Jerzyho

---

<sup>122</sup> Řecký termín tragon ode, od něhož pochází slovo tragédie, znamená v překladu píseň kozla.

Grotowského, o rok později ale soubor získal vlastní prostor v gotickém sále refektáře bývalého kláštera dominikánek ve Wroclawi. Literární předlohou pro novou inscenaci se stal sumerský *Epos o Gilgamešovi* a jeho klíčové téma hledání nesmrtelnosti. Její základ opět tvořila píseň, tentokrát z okruhu písní lamentačních, jež se soubor vydal zkoumat do oblastí Řecka a Albánie, kde jsou tyto zvláštní zpěvy nad zamřelými stále živé.

Na začátku představení sedí několik herců nehybně na křeslech s vysokými opěradly. Vepředu sedí dvě ženy s rouškami přes hlavu. Začínají potichu zpívat žalostnou píseň, zpěv ale mohutní a chvílemi přerůstá až v křik. Další scény jsou inspirované ději z *Eposu o Gilgamešovi* (viz obr. 59-61). T. Kornaś popisuje jednu z nich: „V jedné scéně na jednoduchém stole jako na márách leží nehybně člověk. Kolem něho začínají dva další předivný ‚tanec‘. Zlehka, jakoby bez tíže se pouze na rukách přetáčejí přes stůl (viz obr. 62). Přidává se k nim ‚mrtvý‘. Tři beztělesné stíny v krajině smrti. Zlehka, v úplném tichu proplovají nad stolem smrti, stolem obětním.“<sup>123</sup> G. Bral o *Kronikách* říká, že to je lament nad smrtí přítele, inscenace vytvořená také z osobních důvodů, plná žalu a smutku. Zazní zde i perská hudba, ornamentální a jednohlasá, a na druhé straně písně albánské, mnohohlasy s charakteristickým protínáním se jednotlivých hlasů, jež inscenaci dodávají dramatický náboj.

### 6. 3. Lacrimosa

Třetí inscenace, která měla premiéru roku 2005, dostala název *Lacrimosa*. Její tvůrci se tentokrát inspirovali obětními mýty, mýtem obětního beránka, kdy jednou za čas musí dojít k vymordování cizího elementu, aby mohlo být obnoveno nějaké společenství. G. Bral říká, že v *Lacrimose* chtěl soubor navázat na motiv lamentace, známý z *Kronik*, ale zároveň ho chtěl směřovat do jiné oblasti, už ne etnické, ale společenské. Inscenace, jejímž základem je román *Mše za město Arras* Andrzeje Szczypiorského, chce ukázat šílenství, které propuklo po morové nákaze ve městě Arras, kdy byli za příčinu nákazy označeni místní Židé a pod touto záminkou došlo k vyvraždění celé jejich komunity. G. Bral o tomto románu přemýšlel jako o současných *Dziadech* ve smyslu poukazování na současné polské demony. Mluví o mlčení kolem

---

<sup>123</sup> Kornaś, T. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Homini 2004, s. 289.

Jedwabnego<sup>124</sup> a obecně o mlčení kolem polské netolerance či o vztahu Poláků k holocaustu, o kterém byla už inscenace *Akropolis* Divadla Laboratorium. Kromě Szczypiorského románu se zde objeví i citáty z Dostojevského *Bratrů Karamazových* či z *Apokalypsy sv. Jana*. Využity jsou fragmenty hudby z Mozartova *Requiem*. V *Kronikách* zaznělo jen velmi málo slov a *Lacrimosa* jich je už téměř zbavena. G. Bral zde zkoušel, kolik toho je tělo schopné vyjádřit pohybem a gestem bez použití slova. „Žiji v pocitu, že obecně moc mluvíme, a v divadle výjimečně moc. Proto prověřuji, co říká tělo, hudebnost, obraz. Text je formou uvedení do atmosféry představení, připomínkou, čeho se týká příběh. Slova informují o tom, kde jsme a co říkáme. To je vše.“<sup>125</sup> V rovině pohybu se soubor inspiroval kultem Anesteriánů, obřadem řeckého původu, jehož kořeny sahají až do starověku a který spočívá v chůzi po rozžhavených uhlících. Každé představení mělo být pokaždé jiné, protože zde bylo použito prvků improvizace: „V inscenaci jsou dvě velké improvizované scény. Sám nevím, jak se s nimi herci při premiéře i později vypořádají. Znají téma, znají příběh, ale pokaždé zkoušejí najít řešení.“<sup>126</sup> Inscenace tak měla být výpověď o práci souboru, proměnlivá s časem (viz obr. 63-65).

V současnosti soubor pracuje na nové inscenaci s názvem *Macbeth* (*Makbet*), jejíž premiéra je stanovena na duben roku 2008. Veřejné ukázky práce v toku se uskutečnily už roku 2007 během festivalu kompletních děl W. Shakespeara, organizovaného souborem Royal Shakespeare Company ve Stratfordu. G. Bral říká, že hledá více hudebnosti v Shakespearovi, emoci v melodii jeho textu. Proto jsou Shakespearovy dialogy přerušované písněmi zpívanými sibiřským dialektem skupinou zpěváků z Irkutska. Irkutské lidové písně v sobě mají velký dramatický náboj a v některých je cítit až krutost. Někteří zpěváci dokážou píseň podat tak, že jejich posluchači pláčou a trpí, pokračuje Bral.

---

<sup>124</sup> V polském městečku Jedwabne proběhl během 2. světové války, roku 1941, masakr jeho židovských obyvatel, který uskutečnili jejich nežidovští, polští sousedé.

<sup>125</sup> Rozhovor L. Pušky s G. Bralem. (cit. 25. 7. 2007) Dostupné z: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13779.html>.

<sup>126</sup> Rozhovor L. Pušky s G. Bralem. (cit. 25. 7. 2007). Dostupné z: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/13779.html>

#### 6. 4. Brave Festival. Przeciw wypędzeniom z kultury

Soubor divadla Pieśń Kozła v současnosti tvoří herci z Polska, Švédska, Norska, Velké Británie a Francie. Z gardzienické poetiky vychází nejen podobnými postupy práce s tělem a hlasem, ale i tématy, jež si volí. Inspirují se starými kulturami (sumerské, antické mýty), ale i místními tradicemi. Stejně jako soubory, o nichž jsem pojednávala v předchozích kapitolách, ani divadlo Pieśń Kozła se nesoustředí pouze na tvorbu inscenací, ale zaštiťuje i další aktivity. G. Bral organizuje ve Wroclawi od roku 2005 každoroční projekt nazvaný *Brave Festival. Proti vypuzení z kultury* (*Brave Festival. Przeciw wypędzeniom z kultury*), který představuje umění a tradice hynoucích kultur z celého světa a oceňuje statečné bojovníky za jejich záchranu. Myšlenka založit takovýto festival Brala napadla, když se vydával po stopách A. Artauda a po něm Grotowského i Staniewského za Indiány Tarahumara do Mexika. Kvůli výstavbě dálnice byl tento kmen rozprášen a jeho kultura zdegenerovala v turistickou atrakci. G. Bral zde ale potkal člověka, který se už dlouhou dobu snaží pomáhat jednotlivým příslušníkům tohoto kmene a připomínat jim jejich tradice. A právě takovýto „neohrožený“ Bral festival věnoval. Každý ročník festivalu zaměřeného zatím hlavně na tradiční písně nese nějaké téma. Heslem prvního ročníku bylo *Magie hlasu* (*Magia głosu*), druhého *Hlasy Asie* (*Głosy Azji*). Jeho zatím poslední, třetí ročník se konal v červenci roku 2007 a nesl název *Zatopené písně* (*Zatopione pieśni*), jenž měl být metaforou současného měnícího se světa, z něhož v rámci pokroku a rozvoje mizí, tedy jsou zatopovány celé kultury.

Divadlo se angažuje i na akademické půdě: od roku 2004 se v jeho sídle vyučuje předmět vlastní herecké techniky nazvané „technika koordinace“, jenž je součástí postgraduálních studií pod záštitou Manchester Metropolitan University ve Velké Británii.

G. Bral se nedistancuje od vzorů, které jeho divadlo pomáhaly utvářet, naopak navazuje na tradici divadelní práce J. Grotowského i W. Staniewského. Říká, že od etapy práce v Gardzienicích se zajímá o přirozenou, biologickou duchovnost člověka, tedy takovou, která je svázaná s přírodou, s naším původem, s celým kosmem. „Začaly mě zajímat biologické mýty, tedy ne pouze ty svázané se starověkým Řeckem olympských bohů, ale právě ty biologické, tedy například Bakchantky a jejich zřídla, například obětní kozel a tak dále.

Jinými slovy je pro mě zajímavější sféra lidská lokalizovaná v mýtu než sféra božská. Zaujalo mě to, že podle některých vědců má mýtus hudební strukturu. Zaujala mě tato hlubší hudební skutečnost a formy komunikace s ní skrze obřadnost, tance, písně. <sup>127</sup> Pro G. Brala je důležitý poznatek propojení života v tradičních kulturách. Všechno je zde spojené, běžný život člověka, jeho zkušenosti, jeho zdraví i duchovnost jsou propojeny s tradičními písněmi. Během gardzienických výprav za autentickou kulturou Bral často cítil, že po jejich příchodu do vsi duchové zmizeli a oni pouze paběrkovali zbytky. „Tak jsem se začal soustředit na to domnělé nebo snad skutečné propojení, začal jsem hledat nejenom písně a obřady, ale i situace, které by potvrdily moje podezření. Takto vzniklo naše pravidlo koordinace, jež má počátky v tradici (...).“<sup>128</sup> Tento princip koordinace vychází z předpokladu, že všechno na světě je v souvislosti se vším, vše je pospojované. V herecké práci to funguje stejně jako v přírodě a první etapou této techniky je právě pospojování hereckých nástrojů, jakými jsou například slovo, zvuk, pohyb, gesto či rytmus, do společného celku. Další fází je pocítění, že všechny tyto nástroje herecké práce jsou navzájem vyměnitelné. Tak může být libovolně zastoupen zvuk gestem či slovo rytmem. Třetí fází je pocítění herce, že všechny tyto nástroje mají zřídlo v jednom bodě jeho těla. Koordinace je tedy „poznatkem, že všechny techniky hereckého řemesla pocházejí z jednoho a toho samého zřídla a jsou ve skutečnosti pospojované“<sup>129</sup>, říká Bral.

---

<sup>127</sup> *Rzemieślnik w rzeczach teatralnych*. Rozhovor J. Poznaňského s G. Bralem. (cit. 26. 7. 2007) Dostupné z: [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3221.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/3221.html)

<sup>128</sup> Tamtéž.

<sup>129</sup> Tamtéž.



## Závěr

Ve své práci jsem se pokusila nastínit charakteristiku jedné z nevýraznějších tendencí současného polského divadla, již je možné označit termínem antropologické divadlo. Na vybraných příkladech jsem se snažila ukázat, jak se antropologické divadlo vyvíjelo, jaké čerpalo podněty, od dob polského romantismu přes hnutí Mladé Polsko a vlnu Druhé divadelní reformy až po současnost. Divadel antropologického směru však v Polsku pracuje velké množství; do své práce jsem vybrala pouze několik nevýraznějších, která jsou už do jisté míry reflektována a o nichž existuje určité množství textů a studií, ze kterých bylo možno při psaní této práce vycházet.

U divadel, o nichž pojednávám, se dá nalézt několik společných znaků, díky nimž je možné o nich mluvit jako o divadlech jednoho proudu. Všechny soubory jsou divadly experimentálními, laboratorního charakteru. Spojuje je společný zájem o evropskou, případně mimoevropskou mytologii, o lidové tradice a zvyky různých národů. Všechna divadla se více či méně odvolávají na tradici Osterwovy Reduty a Grotowského Laboratoria. Soubory tvoří silnou komunitu lidí, kteří spolu často bydlí na jednom místě. V čele souboru stojí vždy jeden umělecký vedoucí, jenž je i jediným režisérem; divadlo zakládal, vytváří jeho poetiku a bez něj by divadlo pravděpodobně zaniklo (tak jako zanikla divadla Reduta i Laboratorium). Soubory se také neustále proměňují, přijímají nové členy, kteří se často rekrutují ze studentů přidružených škol, jež vznikly pod hlavičkou divadla (viz Institut Reduty, Akademie divadelních praktik v Gardzienicích či Jiná divadelní škola ve Węgajtech).

V centru divadelních výzkumů jednotlivých souborů stojí vždy herec, který je hercem všestranným; tančí, zpívá, hraje na hudební nástroj; gesto je u něj nadřazeno slovu. Soubory mají vypracovanou hereckou techniku se speciální terminologií (např. „svatý herec“, „úplný akt“ v Divadle Laboratorium, „cheironomia“ v Gardzienicích či „princip koordinace“ v Pieśni Kozła), důležitá jsou každodenní cvičení. Scénář k inscenaci se většinou rodí během zkoušek; režisér se inspiruje různými díly světové literatury, jejichž fragmenty pak začleňuje do scénáře; ten se tak stává jakousi koláží. Výsledná inscenace,

kteřá často vzniká velmi dlouho, není nikdy ukončená, s časem se proměňuje a vyvíjí, nasává nové podněty.

Většina souborů je spjata s nějakým konkrétním místem, v němž jejich členové žijí a tvoří a jež se stává součástí divadla; konkrétní krajina, obklopující divadlo, se mění v jeho spoluherce. Tento ekologický rozměr divadla je nejsilněji zastoupen u divadel, jež mají svoji základnu na vsi, u Gardzienic a Węgajt.

Divadla, o nichž v práci pojednávám, se neomezují pouze na tvoření inscenací. Zakládají školy, jež jsou otevřeny i zájemcům bez předchozí zkušenosti s divadlem, kteří se po jejím absolvování mohou zapojit do práce souboru (Gardzienice, Węgajty), pořádají nejrůznější festivaly, stáže a dílny. Festivaly jsou důležitými svátky sdružujícími umělce z celého světa, jsou příležitostí ke konfrontaci; vedle divadelních představení nabízejí koncerty, výstavy či přednášky. Divadla se tak stávají jakýmsi kulturními centry, která pomáhají šířit kulturu a umění z velkých měst i na venkov; inspirují se lokálními tradicemi a zvyky, jež se zároveň snaží zachraňovat a oživovat (Węgajty), zapojují místní do svých akcí. Jejich aktivita se tak neomezuje na oblast uměleckou, ale také společenskou.

Popularita divadla, jež vyrůstá „z ducha hudby“, tedy neklesá v Polsku ani ve 21. století. Stále zde vznikají nové divadelní soubory, které se odvolávají k činnosti Jerzyho Grotowského či Włodzimierze Staniewského a jež se ve své práci inspirují lokální lidovou kulturou i tradiční kulturou a zvyky národů jiných států či kontinentů, v neutuchající vnitřní touze po návratu ke kořenům naší kultury.

## Summary

### **“Contemporary Anthropological Theatre in Poland”**

The diploma work maps the development of Polish anthropological theatre, the origins of which date back to Polish Romanticism which continues to be one of the strongest theatre trends.

It is divided into six chapters. In the first one the author tries to define the concept theatre anthropology, mentions the most important personalities who participated in its rise and worked out its theoretical subsoil, and marginally covers three of the most important participants of the practical root of anthropological theatre, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Peter Brook.

The second chapter concerns the predecessors and inciters. Antonin Artaud and his conception of theatre of cruelty from the 1930s influenced the whole wave of the so-called Second theatre reform theatres; the tradition of Polish anthropological theatre in Poland originated in Romanticism in the work of Polish poet and dramatist Adam Mickiewicz, his work was further developed in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century by poet, dramatist and painter Stanisław Wyspiański from the art movement Young Poland, and after him came the theatre Reduta of Juliusz Osterwa and Mieczysław Limanowski.

The third chapter discusses J. Grotowski, concentrates on several of his most important productions in 1957–1969, and follows its developing tendency from performances creation through converging the theatre and the ritual after 1969, till the open meetings shared by initiated participants only.

The chapter “Włodzimierz Staniewski and Gardzienice” deals with the personality of W. Staniewski whose theatre conception was developed and demarcated in the close contact with Grotowski, and which also formed the important milestone for the birth of another two groups, theaters Węgajty and Pieśń Kozła, began after their founders’ proximate experience in Gardzienice. In the chapter about Gardzienice, the author deals especially with the previous experiences of their founder, with the origin of the Centre of theatre practices Gardzienice; and also mentions the theatre groups founded by the artists coming from Gardzienice. She concentrates on their Expeditions to the Polish borderland and on various performances and methods of dramatic work. The

chapter "Village theatre Węgajty" concentrates on the history of the group founded by Waclaw and Erdmuta Sobaszek and on their performances, also the phenomenon of caroling which forms the important part of group's activities, and shortly mentions Schola of country theatre Węgajty, which practices Gregorian chorale. The last chapter, "Pieśń Kozła", is devoted to the youngest of the theatres of this work founded by Grzegorz Bral and Anna Zubrzycka. Besides the analyses of performances and methods of dramatic work the author concentrates also on another group's activity, annual organization of Brave Festival, aimed at preserving the perishing traditional cultures.

At the end, the author tries to summarize the main common features of the above described theaters and outline the future possible development.

## Použitá literatura

*Akademie Praxi Teatralnych 1997 – 2001*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 356 – 361.

Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann a synové 1994.

Artaud, Antonin. *Divadlo Antonina Artauda II. díl Texty*. Praha: Divadelní edice KDP, Kulturní dům hl. m. Prahy 1988.

Barba, Eugenio - Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny 2000.

Barba, Eugenio. *Zemia popiołu i diamentów*. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2001.

Barraut, Jean Louis. *Alchymie lidského těla*. SAD, 1991, č. 5, s. 56-59.

Benedyktowicz, Zbigniew. *Antropologia kultury między nauką i sztuką*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 4 – 5.

Benedyktowicz, Zbigniew. „Tajemnicę czynić bliską“. Z Włodzimierzem Staniewskim rozmawia Zbigniew Benedyktowicz. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 6 – 11.

Błoński, Jan. *Teatr Laboratorium*. Dialog, 1969, č. 10, s. 110-118.

Braun, Kazimierz. *Divadlo v nové situaci*. SAD, 1991, č. 8, s. 26-28.

Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* Praha: Divadelní ústav 1993.

Brenton, Howard. *Dajcie Osiołkowi różę*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 244 – 257.

Brook, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama 1988.

Bzowska, Agnieszka. *Nieco inna relacja z „Uli“*. Dialog, 1976, č. 3, s. 120-122.

Caillois, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998.

Dočolomanský, Viliam. *Boh bývá v Pol'sku (letmý pohľad do kuchyne)*. SAD, 2001, č. 1, s. 70 – 78.

Dudzik, Wojciech. „Gardzienice“-*Bilans dziesięciu lat*. Dialog, 1987, č. 9, s. 138-145.

Dudzik, Wojciech. *Praktikowanie Gardzienic*. Dialog, 2007, č. 5, s. 14 –147.

„Dziady“. *Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego*. Kraków: Księgarnia Akademicka 1999.

- Dziekan, Jacek. *Ezoteryczna prywatność*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 325 – 327.
- Dziewulska, Małgorzata. *Brook, Ronconi i inni-we Wrocławiu*. Dialog, 1975, č. 12, s. 111-118.
- Dziewulska, Małgorzata. *Dygresje o „Gardzienicach“*. Dialog, 1988, č. 1, s. 112-120.
- Dziewulska, Małgorzata. *Prowincje i centrum*. Teatr, 1991, č.12, s. 34.
- Dziewulska, Małgorzata. *W Gardzienicach*. Teatr, 1991, č. 2, s. 14-17.
- Flaszen, Ludwik. *Teatr skazany na magię*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1983.
- Godlewski, Grzegorz - Kurz, Iwona - Mencwel, Andrzej - Wójtowski, Michał. *Animacja kultury*. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej UW 2002.
- Gołaczyńska, Magdalena. *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002.
- Gołaj, Mariusz. *Dawno temu w Gardzienicach*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 55 – 57.
- Gołaj, Mariusz. *„Metamorfozy”–zapiski aktora*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 39 – 44.
- Gołaj, Mariusz. *Zapiski z gardzienickiej chaty*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 401 – 406.
- Grotowski, Jerzy. *Teatr a rytuał*. Dialog, 1969, č. 8, s. 64-74.
- Grotowski, Jerzy. *Texty-Teatr Laboratorium I-III*. (uspořádała, přeložila a studii doplnila Jana Pilátová) Praha: Pražské kulturní středisko 1990.
- Grotowski, Jerzy. *Wędrowanie za Teatrem Źródeł*. Dialog, 1979, č. 11, s. 94-103.
- The Grotowski Sourcebook*. New York: Routledge, 1997.
- Guszpit, Ireneusz. *Ewolucja „Apocalypsis cum Figuris“*. Dialog, 1976, č. 3, s. 106-112.
- Hodge, Alison, Włodzimierz Staniewski. *„Gardzienice“ i aktor naturalizowany*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 269 – 279.
- Hulton, Peter. *Gardzienice. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 422 – 433.

Hunt, Albert. „*Gardzienice*“ – *celebracja zdziwienia*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1–4, s. 418–421.

Hyvnar, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna 2000.

Chodunowa, Jelena. *Po „Apocalypsis“*. Dialog, 1976, č. 3, s. 113–116.

Jabłońska, Małgorzata. *Zpěv těla – tanec ducha*. Disk, 2006, č. 15, s. 134–147.

Kolankiewicz, Leszek. *Ave, mundi rosa!* Dialog, 1992, č. 8, s. 147–168.

Kolankiewicz, Leszek. *Dziady*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.

Kolankiewicz, Leszek. *Koniec teatru-koniec świata*. Dialog, 1987, č. 3, s. 1–10.

Kolankiewicz, Leszek. *Notatki przed spektaklem. Carmina Burana*. Dialog, 1992, č. 5, s. 75–86.

Kolankiewicz, Leszek. *Teatr zarażony etnologią*. Konteksty, Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3–4, s. 13–22.

Kolankiewicz, Leszek. *Widowiska polskie a religia Dionizosa*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1–4, s. 107–119.

Kolankiewicz, Leszek. *Wielki mały wóz*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2001.

Kopecký, Jan. *Antonin Artaud. Poslední z prokletých*. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové, 1994.

Kopecký, Jan. *Byl Antonin Artaud jenom vizionář?* SAD, 1991, č. 5, s. 50–55.

Kornaś, Tadeusz. *Wędrowcy z rachmańskiej krainy*. Teatr, 1991, č. 2, s. 20–21.

Kornaś, Tadeusz. *Węgałty*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3–4, s. 68.

Kornaś, Tadeusz. *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Kraków: Hominum 2004.

Kosiński, Dariusz. *Polski teatr przemiany*. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006.

Kosiński, Dariusz. *Z, pomiędzy i ku, Misteria, Inicjacje*, Kraków 2000. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 132 – 141.

Kudliński, Tadeusz. *„Dziady“ w 13 rzędach czyli krakowiacy w Opolu*. Dziennik polski, 1961, č. 159, s. 3.

Kuśmierczyk, Seweryn. *Noce w Gardzienicach*. Dialog, 1985, č. 4, s. 173–175.

Limanowski, Mieczysław, Osterwa, Juliusz. *Listy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1987.

Limanowski, Mieczysław. *Rok polski i dusza zbiorowa*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 85 – 89.

Machul, Piotr. „Zawierzenie i powrót do początku. Z Maciejem Rychłym o pracy nad muzyką do spektakli „Carmina Burana“ i „Metamorfozy“ rozmawia Piotr Machul. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 180 – 189.

Majcherek, Janusz. *Jak w zwierciadle*. Teatr, 1991, č.12, s. 29-33.

Mickiewicz, Adam. *Dziady*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa 2005.

Nawierski, Adam. *Węgałty – między teatrem a rytuałem?* Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 504 – 505.

*O zespole Reduty 1919-1939*. Warszawa: Czytelnik 1970.

Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1980.

Osiński, Zbigniew. *Krótki opis (nie zapis) spektaklu*. Dialog, 1983, č. 2, s. 129-143.

Osiński, Zbigniew. *Mieczysław Limanowski – dzisiaj*. Konteksty, Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 73 – 84.

Osiński, Zbigniew. *Pamięć Reduty*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2003.

Osiński, Zbigniew. *Teatr Dionizosa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972.

Passini, Paweł. *Fragmenty raportów*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 380 – 381.

Pasternak, Wojciech. *Bractwo Gardzienice*. Dialog, 1980, č. 6, s. 121-125.

Pavis, Patrick. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav 2003.

Pavlovský, P. a kol. *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri: Národní divadlo 2004.

Pawluczuk, Włodzimierz. *Dramaty życia*. Dialog, 1980, č. 9, s. 103-105.

Pawluczuk, Włodzimierz. *Gardzienice wędrują do Laponii*. Dialog, 1984, č. 8, s. 97-104.

Pawluczuk, Włodzimierz. *Wyprawa. Opisanie poczynąń Gardzienic*. Dialog, 1980, č. 6, s. 101-120.

Peryt, Ryszard. *Przeciw famie*. Dialog, 1969, č. 8, s. 75-85.

Roboticki, Czesław. *Byłem w Gardzienicach*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 54.

Rodowicz, Jadwiga. *Nie cytāt lecz inspiracja*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 58 – 59.

Rodowicz, Jadwiga. *Pieśń jako zawiązek działania aktorskiego*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 168 – 179.



Rodowicz, Tomasz. „*Onou Orchesis*” – *Taniec Osła*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 45 – 49.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge 1988.

Schechner, Richard. *Between Theater and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985.

Sielicki, Krzysztof. *Dlaczego Grotowski nadal jest artystą?* Dialog, 1976, č. 3. s. 117-119.

Sieraczyński, Przemysław. *Oswajanie aktora*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 397 – 400.

Sławińska, I. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 2002.

Sobaszek, Waław. *Ewolucja teatru wiejskiego?* Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 71 – 72.

Sobaszek, Waław. *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego „Węgały”*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 69 – 70.

Staniewski, Włodzimierz. „*Carmina Burana*”. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 322 – 324.

Staniewski, Włodzimierz. „*Gardzienice*” – *Praktykowanie humanistyki*. Dialog, 2007, č. 5, s. 148 – 177.

Staniewski, Włodzimierz. *Metamorfozy albo Złoty Osioł*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 455 – 457.

Staniewski, Włodzimierz. *Noty reżyserskie*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 328 – 330.

Staniewski, Włodzimierz. *O wyprawie do Laponii-inaczej*. Dialog, 1984, č. 8, s. 105-111.

Staniewski, Włodzimierz. *Po drugiej w nocy. Notatki*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa 2001, č. 1 – 4, s. 12 – 33.

Staniewski, Włodzimierz. *Zapiski do zajęć ze studentami w Katedrze Kultury Polskiej UW*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 34 – 38.

Stęszewski, Jan: *Muzyka greckiego antyku „Gardzienice” i Maciej Rychły*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 190 – 191.

*Taniec z tradycją jak z wazą Francois. Rozmowa o Gardzienicach i Metamorfozach*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 194 – 239.

Taranienko, Zbigniew. *Dwadzieścia lat „Gardzienic“*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 258 – 268.

Taranienko, Zbigniew. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*. Lublin: Test 1997.

Taranienko, Zbigniew. *Jak pisałem „Gardzienice...”*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 439 – 447.

Taranienko, Zbigniew. *Odczytanie świata. Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 1991, č. 3 – 4, s. 43 – 52.

Taranienko, Zbigniew. *Złoty Osioł „Gardzienic” – odślanianie twarzy Grecji*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 128 – 131.

Turner, Victor W. *The Antropology Of Performance*. New York: PAJ Publications 1988.

Turner, Victor W. *Od rytuału do teatru*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen 2005.

Wójtowicz, Agnieszka. *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie. Teatr 13 Rzędów w Opolu (1959-1964)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2004.

Zagańczyk, Marek. *Krajobraz z Tobiaszem*. Teatr, 1991, č. 2, s. 18.

Zyglewska, Agata: *Akademia Praktyk Teatralnych*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, 2001, č. 1 – 4, s. 354 – 355.

## Internetové odkazy

[www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl)

[www.gardzienice.art.pl](http://www.gardzienice.art.pl)

[www.piesnkozla.art.pl](http://www.piesnkozla.art.pl)

<http://free.art.pl/teajty>

## Obrazová příloha



Obr. 1  
Divadlo Reduta na zájezdě



Obr. 2  
Divadlo Reduta: *Vysvobození*



Obr. 3  
Divadlo Reduta: *Veselka*



Obr. 4  
Divadlo Reduta: *Vytrvalý princ*



Obr. 5  
Divadlo Reduta: *Vytrvalý princ*



Obr. 6  
Divadlo 13-ti řad: *Dziady*



Obr. 7  
Divadlo 13-ti řad: *Dziady*





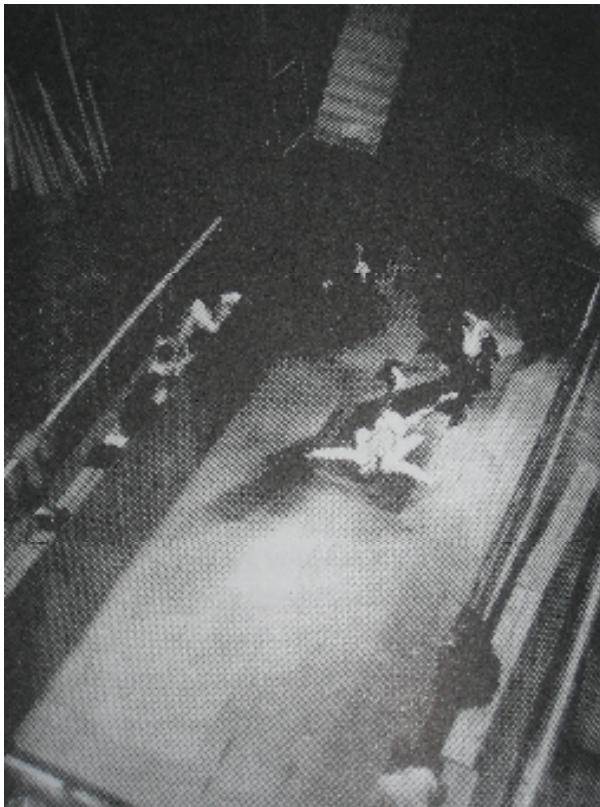
Obr. 8  
Divadlo 13-ti řad: *Akropolis*



Obr. 9  
Divadlo 13-ti řad: *Akropolis*



Obr. 10  
Divadlo Laboratorium: *Vytrvalý princ*



Obr 11.  
Divadlo Laboratorium: *Vytrvalý princ*



Obr. 12  
Divadlo Laboratorium: *Apocalypsis cum Figuris*



Obr. 13  
Divadlo Laboratorium: *Apocalypsis cum Figuris*





Obr. 14  
Gardzienice na Výpravě



Obr. 15  
Gardzienice na Výpravě



Obr. 16  
Gardzienice: *Shromáždění*



Obr. 17  
Gardzienice: *Večerní spektakl*



Obr. 18  
Gardzienice: *Večerní spektakl*



Obr. 19  
Gardzienice: *Kouzla*



Obr. 20  
Gardzienice: *Kouzla*



Obr. 21  
Gardzienice: *Život protopopa Awwakuma*



Obr. 22  
Gardzienice: *Život protopopa Awwakuma*



Obr. 23  
Gardzienice: *Carmina Burana*



Obr. 24  
Gardzienice: *Carmina Burana*



Obr. 25  
Gardzienice: *Carmina Burana*



Obr. 26  
Gardzienice: *Carmina Burana*





Obr. 27  
Gardzienice: *Metamorfózy*



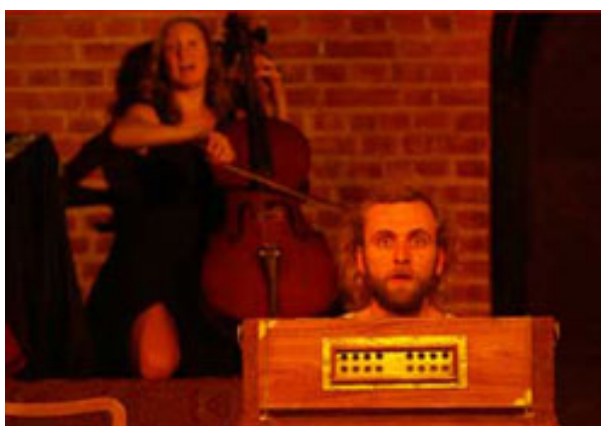
Obr. 28  
Gardzienice: *Metamorfózy*



Obr. 29  
Gardzienice: *Metamorfózy*



Obr. 30  
Gardzienice: *Metamorfózy*



Obr. 31  
Gardzienice: *Metamorfózy*





Obr. 32  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 33  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 34  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 35  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 36  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 37  
Gardzienice: *Elektra*



Obr. 38  
Gardzienice: *Ifigenia v Aulidě*



Obr. 39  
Gardzienice: *Ifigenia v Aulidě*



Obr. 40  
Węgajty na Výpravě



Obr. 41  
Węgajty na Výpravě



Obr. 42  
Węgajty: Koledování



Obr. 43  
Węgajty: Zapusty



Obr. 44  
Węgajty: Zapusty





Obr. 45  
Węgayty: *Příběhy Vincenze*



Obr. 46  
Węgayty: *Příběhy Vincenze*



Obr. 47  
*Węgajty: Hospoda na věčnosti*



Obr. 48  
*Węgajty: Canterburské povídky*



Obr. 49  
Węgajty: *Canterburské povídky*



Obr. 50  
Węgajty: *Canterburské povídky*



Obr. 51  
Węgajty: *Canterburské povídky*





Obr. 52  
Węgajty: *Kalevala*



Obr. 53  
Węgajty: *Kalevala*



Obr. 54  
Węgajty: *Kalevala*



Obr. 55  
Węgayty: *Prízračný rubáš*



Obr. 56  
Węgayty: *Missa Pagana*



Obr. 57  
Węgałty: *Synčina*



Obr. 58  
Węgałty: *Synčina*



Obr. 59  
Pieśń Kozła: *Kroniky - Lamentace*



Obr. 60  
Pieśń Kozła: *Kroniky - Lamentace*



Obr. 61  
Pieśń Kozła: *Kroniky - Lamentace*



Obr. 62  
Pieśń Kozła: *Kroniky - Lamentace*



Obr. 63  
Pieśń Kozła: *Lacrimosa*



Obr. 64  
Pieśń Kozła: *Lacrimosa*



Obr. 65  
Pieśń Kozła: *Lacrimosa*